This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

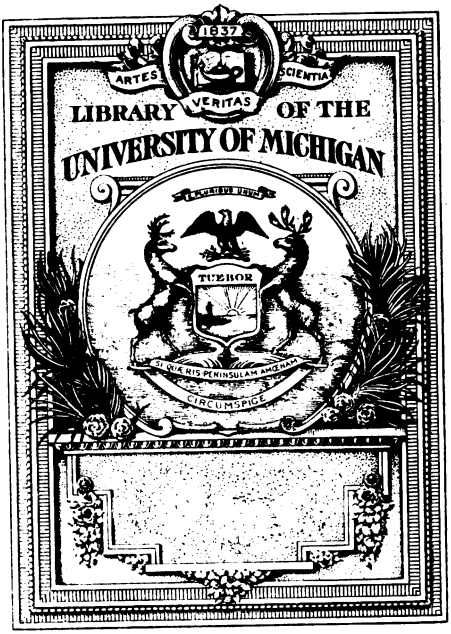
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

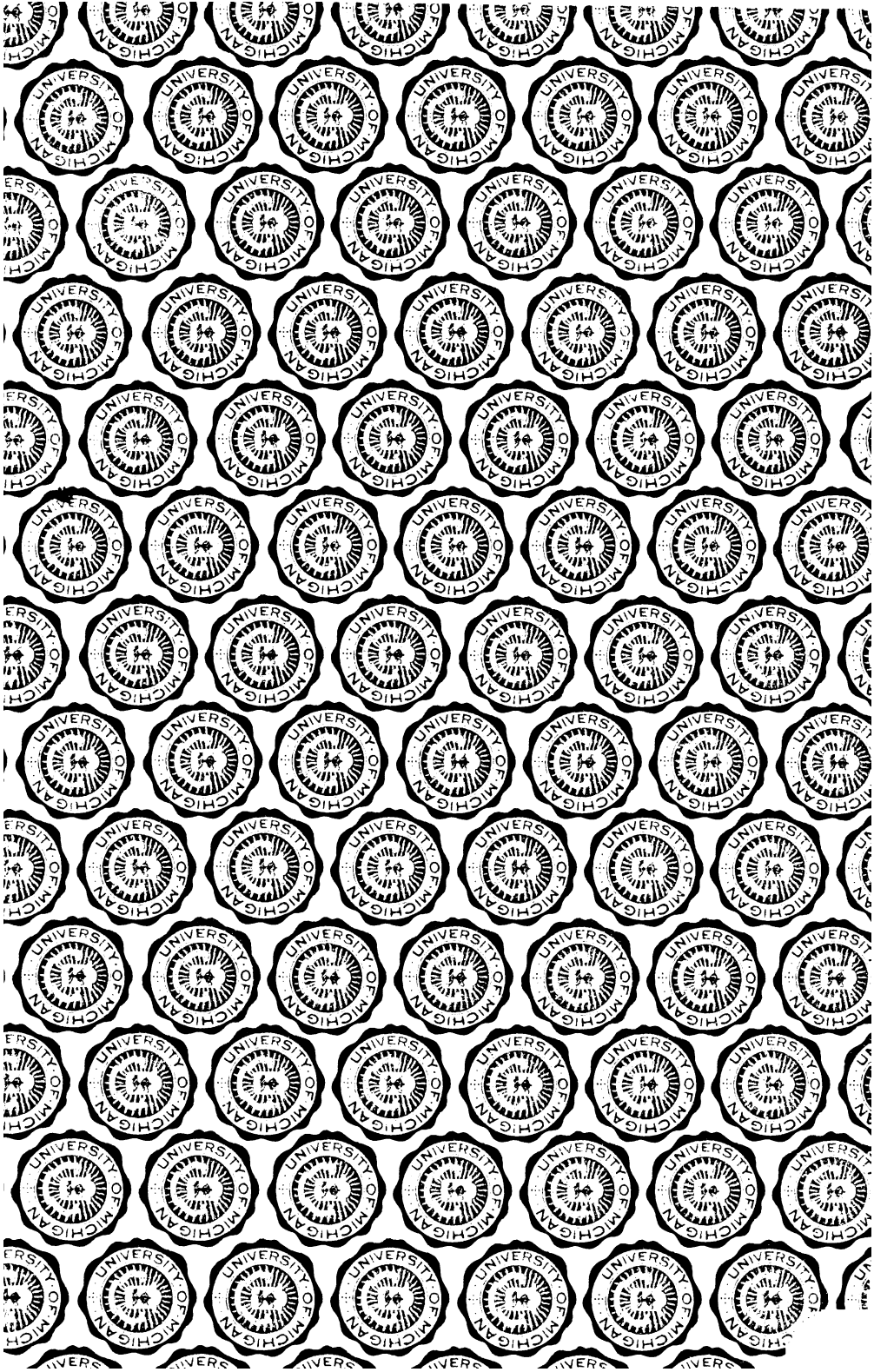
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE


UNIVERSITY OF MICHIGAN

822.8
C57p0
K78

Das Verhältnis von Cibbers „Papal Tyranny in the reign of King John“ zu Shakespeares „King John“.

Inaugural-Dissertation

verfasst und

der Hohen Philosophischen Fakultät der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

zur

Erlangung der Doctorwürde

vorgelegt von

Karl Köppe

aus Magdeburg.

HALLE a. S.
1901.

82[illegible]
C57p[illegible]
[illegible]

Einleitung.

Wollte man die Zeiten des Genies auch hinsichtlich des politischen Lebens bestimmen, sie als Epochen charakterisieren, in denen das Vaterland des Genies sich auf einer der litterarischen entsprechenden politischen Höhe befindet, so würde man bei Vergleichung der Litteraturblüte Englands im XVI. Jahrhundert mit der Deutschlands im XVIII. Jahrhundert bald finden, dass eine derartige Bestimmung nicht möglich ist. Für das Zeitalter Shakespeares freilich trifft sie zu. Hier halten politische und litterarische Entwicklung gleichen Schritt. Denn während Shakespeare die Gestalten seiner mächtigen Phantasie über die Bretter der Bühne wandeln lässt, eilt England auf den Gipfel seiner Macht. Das entgegengesetzte Bild bietet uns das Deutschland des zur Rüste gehenden XVIII. Jahrhunderts. Klanglos sinkt das tausendjährige römische Reich deutscher Nation dem Grabe entgegen, der Staat Friedrich des Grossen altert mit seinem Bauherrn, indess Schiller und Goethe die klassische Periode unserer Litteratur heraufführen. Auch die sozialen Zustände beider Epochen ähneln sich wenig. Adel und Bürgertum vertreten, wie Kreyssig richtig bemerkt, in England zu Shakespeares Zeit noch gleiche Interessen, im Deutschland des XVIII. Jahrhunderts beginnen sich die Stände in ihren Interessen schon lebhaft zu scheiden. Aber Eins ist beiden Zeiten gemeinsam, eine grosse Bewegung erfasst die Geister derselben. Im Deutschland des XVIII. Jahrhunderts bewegen die Ideen der Menschlichkeit und Nationalität die hervorragendsten Köpfe und England macht glückliche Anstrengungen die letzten Fesseln einer toten Kultur abzustreifen. Die Reformation, die Entdeckung nie geahnter Länder haben

seinen Horizont erweitert, England ist gleichsam aus einem Gefängnis getreten und sieht eine neue unendliche Welt vor sich. Darum charakterisieren Ruhelosigkeit und wissenschaftliche Neugier die Zeit Shakespeares, in der die Naturwissenschaften erwachen und in die das Abendrot der Renaissance seine letzten Strahlen wirft. Baro macht die Erfahrung zum Prinzip der Philosophie, aber noch ist die Phantasie zu lebendig, wird das Geistesleben zu sehr von poetischen Impulsen bewegt, als dass man sich gewöhnen könnte, die Welt durchaus im Spiegel wissenschaftlicher Nüchternheit zu erblicken. Shakespeares Zeit studiert den menschlichen Charakter, davon zeugen Naturwissenschaft und Litteratur. Die Romanzen „King Horn", „Sir Gawain" verstauben auf dem Bücherbrett, die psychologisch wenig tiefen Liebesabenteuer der Ritterromane interessieren nicht mehr, das Gefühlsleben des Elisabethaners ist verwickelter und zarter. Während die dramatische Kunst ihre Vollendung sieht, ist sonst im geistigen wie sozialen Leben alles in der Entwicklung begriffen, es ist das Jünglingsalter der englischen Nation, und die politischen Verhältnisse zeigen sich wie dienende Glieder dieser Entwicklung. Wohl versucht Spanien England zu unterwerfen, aber seine Macht sinkt mit der Armada in die Tiefe des Oceans, Irland und Schottland erheben sich, jedoch nur, um nach kurzer Zeit ihre Führer auf dem Schafott verbluten zu sehen, so vermag kein innerer oder äusserer Waffenkampf dieser Entwicklung die tiefe Innerlichkeit zu nehmen. Kein religiöser Fanatismus zwingt die Mannigfaltigkeit des Lebens in einen engen Rahmen, denn mit Maria wird auch der fortschrittfeindliche Katholizismus gestürzt und die Tyrannis der Elisabeth muss es sich gefallen lassen, überall von dem energisch vorwärtsdrängenden Selbstbewusstsein des Volkes durchbrochen zu werden. Nur in dieser Freiheit konnte das Genie eines Shakespeare und als seine Grundlage die staunenswerte Fülle des allgemeinen geistigen Lebens gedeihen. Der Volkscharakter ist naiv, roh, von der Leidenschaft beherrscht, die gleichen Kennzeichen, wenn auch etwas verfeinert, lassen sich auf den Adel anwenden, gerade diese Einheit ist dem Gedeihen des Dramas günstig, das ohne sich an eine bestimmte Klasse wenden zu müssen, das ganze Leben des Volkes umspannen kann. Nirgends zu damaliger Zeit als in England konnte das Drama mehr Sache der Nation sein, die in Shakespeare einen Dichter besass, der

sowohl den höchsten Ansprüchen an „künstlerische Form“ genügte, wie „andächtige Begeisterung und kindlich-naive Schaulust“ nicht leer ausgehen liess. Die Zusammensetzung des Publikums beweist die Popularität der englischen Bühne, vor ihr fanden sich neben dem Adel ebensowohl „der lustige Lehrbursche, wie der Soldat und der Matrose“, sie wird auch bewiesen durch die stets wachsende Zahl der Bühnen, deren es 17 in London unter Jakob gab. Shakespeares England ist das old merry England, das Land der Schönheit und Kunst, heiter wie diese.

Aus der naiven Frische, dem heiteren Genuss, wurde England durch den Puritanismus gerissen, nicht lange nachdem sein grosser Sohn in der Dreifaltigkeitskirche zu Stratford schlafen gegangen, es begann, sozusagen, das Fastnachtsgewand mit der Kutte des Büssenden zu vertauschen, der Geist der Nation wandelte sich, er wurde ernster, wichtigere Aufgaben begannen ihn zu beschäftigen, England bereitete sich auf die grosse Revolution vor. Der Schönheitssinn der elisabethanischen Zeit, die kühne Entschlossenheit schwanden, eine asketische Moral verengte das Leben, England wurde politischer und fühlte sich mehr als Nation. Freilich starb auch sein grösstes Gut, die geistige Freiheit. Kühne philosophische Spekulation und Atheismus, den Marlow unerschrocken gepredigt, verstummten vor der Parole der Eiferer, Selbstzucht, Vernunft und männliche Reinheit an die Stelle der Leidenschaft zu setzen. Sinnliche Schönheit, sinnliche Liebe verblassten mit den glänzenden Farben der Renaissance, um der Liebe zur Tugend und moralischen Schönheit Platz zu machen. Die lebendige Phantasie des Elisabethaners, sein genussfroher Geist sind leicht empfänglich, der nüchterne, den Genuss verachtende Puritaner verliert die Naivetät der Anschauung. So traf die Restauration England. Zwischen Puritanertum und Restauration ist scheinbar kein innerer Zusammenhang und doch ist die Grundbedingung der Restauration nur die ins Extrem getriebene Nüchternheit des Puritanismus, ihre Ausschweifung nur die notwendige Folge der unnatürlichen Heiligkeit des puritanischen Staatslebens. Der Geist der Restauration ergreift nicht das ganze Volk, er bemächtigt sich nur des Adels, weil er einen grossen Teil französischen Wesens in sich birgt und weil Adel und Bürgertum sich längst in ihren Interessen geschieden. Der Bürger lebt in seinen puritanischen Anschauungen weiter, darum stellt

sich das Drama in den Dienst des Adels und die Folge davon ist, dass französische Kunsttendenzen in dasselbe eindringen. Was bei dem Genie sich in inniger Einheit findet, Form und Inhalt, wird getrennt, der grosse Gehalt der elisabethanischen Kunst schwindet und die Entfremdung des Volkes von der Poesie wird noch dadurch vermehrt, dass das Drama zum Träger der Unsittlichkeit wird. Humor und Satire, diese Charakteristika eines in gesunder Lebensfreude sich befindenden Volkes, fehlen, und die strenge Trennung der Klassen findet auch auf der Bühne ihren Ausdruck. Mit dem Mangel an künstlerischem Interesse, mit dem matten Fluge der Phantasie hängt die geringere Auffassungsfähigkeit des Publikums zusammen, das ist einer der Gründe, weshalb man sich zur Übernahme der drei Einheiten versteht. Mit einem Wort: Shakespeares Grösse umfasste das ganze Leben, die Franzosen und ihre Verehrer nehmen nur einen Ausschnitt aus dem unendlichen Leben, ihre eigene Zeit, die im Drama den lebendigen Spiegel findet. So blieb es auch für lange Zeit, als durch einen englischen Geistlichen mit Gewalt die Reinigung der Kunst vollzogen war. Eins muss jedoch auch dieser Zeit zum Verdienste angerechnet werden, sie erweckte den alten Zauberer im Grabe der Dreifaltigkeitskirche. Freilich nicht aus überschwenglicher Verehrung seiner Grösse — obgleich Männer wie Dryden sich auch dieser nicht verschlossen — es war zunächst das Bedürfnis nach möglichst vielseitiger Abwechslung des Theaterrepertoires, das die Epigonen verleitete, die Werke des „trunkenen Wilden“, „des Barbaren mit den Geistesblitzen“ ihrem Geschmacke anzupassen und in die geistige Werkstatt, den Gedankenkreis eines solchen Bearbeiters führt uns Cibbers Papal Tyranny in the Reign of King John. Um eine leichtere Übersicht in dem folgenden Vergleiche beider Dramen zu ermöglichen, sei folgende Sceneneinteilung der Cibberschen Tragödie gestattet.

Akt I.

Scene	I	S.	247	von	Now royal Arthur	bis S. 248	From his advices
„	II	„	248	„	Now say Melun	„ „ 250	As well befits the front
„	III	„	250	„	Forms are the trap.	„ „ 252	And let them see their
„	IV	„	253	„	Whence and from	„ „ 254	Through England's vengeance
„	V	„	254	„	Now hangs the crown	„ „ 255	And living from the battle

Scene VI	S. 255	von	Welcome to thy mothers	bis	S. 256	You counsel well;
„ VII	„ 256	„	Now fairest Blanch	„	„ 257	Be honour, then, our umpire
„ VIII	„ 257	„	Now restless England	„	„ 262	Schluss des Aktes.

Akt II.

Scene I	S. 263	von	A peace with England	bis	S. 264	These are the favours
„ II	„ 264	„	What means the mournful	„	„ 266	Might sow, bet ween
„ III	„ 266	„	My royal father our fair	„	„ 266	Depend upon our love
„ IV	„ 266	„	Brother of France	„	„ 267	Though at the hazard
„ V	„ 267	„	So please your majesty	„	„ 267	Yourself a witness
„ VI	„ 267	„	Hail, you anointed	„	„ 272	Shall clap their sacred wings
„ VII	„ 272	„	O fatal day! are these	„	„ 273	Conflicting fears may
„ VIII	„ 273	„	A glorious field! and	„	„ 274	As they have shorn their sheep
„ IX	„ 274	„	Now Hubert, whence	„	„ 376	Schluss des Aktes.

Akt III.

Scene I	S. 277	von	Discourag'd! no	bis	S. 277	Till of themselves they ebb
„ II	„ 277	„	Now, rash legate	„	„ 280	And what but grief can
„ III	„ 280	„	To us Melun	„	„ 280	And press'd by fear
„ IV	„ 280	„	Now to our cause	„	„ 282	Our highest hope-is never
„ V	„ 283	„	This strict observance	„	„ 285	Bring thou the news
„ VI	„ 285	„	Now to my office	„	„ 286	Be Hubert's actions, like
„ VII	„ 286	„	O Hubert I'm glad	„	„ 289	How, now! the news?
„ VIII	„ 289	„	The lady Constance Sir	„	„ 289	Than flows from ninety-nine.

Akt IV.

Scene I	S. 290	von	Thus far our measures	bis	S. 291	And with a cheerful eye
„ II	„ 291	„	Good health and happy	„	„ 292	We better may inform you.
„ III	„ 292	„	T'is well! 't'is well	„	„ 293	Whom 'tis not now
„ IV	„ 293	„	Welcome Melun	„	„ 294	While flocks and herds
„ V	„ 294	„	The ardour of this Dauphin	„	„ 295	But hark! from
„ VI	„ 295	„	An envoy from king	„	„ 295	As yet the speech
„ VII	„ 295	„	Most eminent, most	„	„ 297	Our measures more digested
„ VIII	„ 297	„	With what reluctant	„	„ 297	Our village-curs should
„ IX	„ 297	„	It must be so	„	„ 298	And what are kings
„ X	„ 298	„	At length, my liege	„	„ 300	Be careful of my fame.
„ XI	„ 390	„	If, Sir, to have prevail'd	„	„ 301	And mutual love.

Akt V.

Scene I	S. 302	von	O Hubert! Hubert!	bis	S. 302	Who seeks his happiness
„ II	„ 302	„	Prove him but living	„	„ 304	What tongue the dismal
„ III	„ 304	„	Thus bending on the	„	„ 306	And hush'd ambition
„ IV	„ 306	„	Why not to night	„	„ 307	Stood rank'd in arms

Scene V	S. 307	von	Joy, peace, and	bis	S. 309	Nor at the night repine
„ VI	„ 309	„	Now, noble lords	„	„ 310	Let each opposer shew
„ VII	„ 310	„	O faeble frame!	„	„ 310	Can buy the beggar's health.
„ VIII	„ 310	„	To arms, my liege	„	„ 311	Refulgent on my brow
„ IX	„ 311	„	Down, down thou	„	„ 312	Behold the harrass'd barons
„ X	„ 312	„	We are deceiv'd, the	„	„ 314	With tearless eyes, shall wait him
„ XI	„ 314	„	O reverend father	„	„ 314	Hear my story
„ XII	„ 314	„	How fortunate the hour	„	„ 315	But as appression may be less
„ XIII	„ 315	„	The king seems more	„	„ 315	When he is gone, my hopes
„ XIV	„ 315	„	How fares your majesty	„	„ 316	Thenlay us in one peaceful
„ XV	„ 316	„	My fears are true	„	„ 317	While prince and subject to themselves are true.

Zu Grunde liegt die Ausgabe der sämtlichen Werke Cibbers vom Jahre 1777.

Hinsichtlich der Methode der Vergleichung glaube ich noch einige Worte der Erklärung vorausschicken zu müssen. Cibbers Papal Tyranny in the Reign of King John ist durchaus kein einheitliches und selbständiges Werk, vielmehr, um es gleich vorweg zu sagen, nichts als eine Verwässerung des Originals. Doch tritt der Verfasser mit einer ganz eigenartigen, durch die Anschauung seiner Zeit bedingten Auffassung an das Werk des Vorgängers heran, und deshalb scheint mir die organische Vergleichung nach Handlung und Charakteristik den Vorzug zu verdienen.

I. Gang der Handlung und Kritik desselben.

Ein Blick auf den Anfang beider Dramen zeigt, dass Cibber den I. Akt des Originals vollständig fallen liess. Dass er dies that, ist bezeichnend für die Tendenz, mit der er an die Umarbeitung des Stückes ging. Es kam ihm darauf an, die vor dem Kampf mit der Kirche liegenden Ereignisse möglichst in den Anfang des Dramas zu verlegen, um desto mehr Raum und Zeit für das Ringen der beiden mächtigsten Gewalten zu haben. Zu diesem Schritt entschloss er sich umsomehr, da Shakespeares Werk wegen seines lockeren Gewebes keineswegs ein Muster dramatischen Aufbaus ist. Das wird sofort klar, wenn man den I. Akt im Zusammenhang mit den folgenden betrachtet. Wir erhalten zwar in der I. Scene eine Darstellung von Ort, Zeit, Volkstum und Lebensverhältnissen des Helden, zweifellos wird auch hier die eigentümliche Stimmung des Stückes angedeutet, aber die Scene mit dem Bastard, der gar keinen Anteil an der Handlung nimmt, ist zu weit ausgesponnen

und wenn Cibber seinem in der „Apology for his Own Life“ ausgesprochenen Grundsatze, alles fallen zu lassen, was nicht in direkter Beziehung zur Handlung steht, folgte, so blieb von dem I. Akte des Originals nur eine Scene übrig. Damit ist freilich Cibbers Verfahren keineswegs gerechtfertigt, denn er verstösst gegen die Grundgesetze dramatischer Technik, wenn sein I. Akt als getreue Nachahmung des II. von Shakespeares King John die Handlung bereits in energischer Entwicklung zeigt, wenn in den ersten Scenen seines Stückes jede Andeutung der Grundstimmung des Dramas und jede Charakteristik der Umgebung des Helden fehlt.

AKT I.

Scene I.

Sie entspricht dem Anfange der I. Scene des II. Aktes bei Shakespeare bis zum Auftritte des französischen Gesandten. Wir geben hier wie im Verlaufe des ganzen Scenariums zuerst eine Inhaltsangabe der Entsprechung bei Shakespeare, um desto deutlicher dann Cibbers Änderungen hervortreten zu lassen. Der Eingang der I. Scene des II. Aktes von Shakespeares Stück zeigt uns die Begrüssung des Herzogs von Österreich durch den französischen Thronfolger. Dieser stellt den Fremden seinem Schützling, dem jungen Arthur vor, indem er ihn darauf aufmerksam macht, dass dieser Mann, durch den Löwenherz einst früh ins Grab gekommen, für ihn gegen Johanns Anmassung die Waffen ergriffen habe. Arthur bewillkommt den Fremden und empfängt dafür von diesem das Versprechen, nie in seine Heimat zurückkehren zu wollen, ehe er den jungen Thronprätendenten in seine Rechte eingesetzt. Gerührt durch die Dankbarkeit des Kindes und seiner Mutter Konstanze, schliesst sich König Philipp dem Eide seines Freundes an und will seinerseits im Interesse seines Schützlings mit gleicher Hartnäckigkeit an die Eroberung der von ihm belagerten Stadt Angers gehen. Aber Konstanze mahnt ihn, das Schwert nicht zu rasch in Blut zu tauchen, vielleicht

würde der an Johann abgeschickte Gesandte das Recht in Frieden bringen.

Cibber hat diese Scene ihrem Gange nach beibehalten, doch aber manche Veränderung vorgenommen. Cibber lässt den Herzog von Österreich nicht auftreten. Bei ihm beginnt also die Scene sofort mit dem Gespräch zwischen Philipp und Arthur, da er in richtiger Erwägung, dass dieser Feldzug doch ein Werk des Königs von Frankreich ist, den Thronfolger erst am Schluss der Scene im Gespräch mit Arthur zeigt. Was bei Shakespeare Ludwig von dem Herzog von Österreich aussagt, äussert bei Cibber Philipp von sich selbst, indem er Arthur die gewaltigen Scharen zeigt, die er zur Verteidigung seines Rechtes herbeigerufen hat. Der nun folgende Dank des Kindes und der Mutter bei Cibber ist für die Charakteristik beider Personen wichtig und bleibt diesem Teile überlassen. Die zur Vorsicht mahnenden Schlussworte der Shakespearschen Konstanze fehlen bei Cibber.

Scene II.

Das Gespräch Philipps mit Konstanze wird bei Shakespeare unterbrochen durch die Rückkehr des Gesandten Chatillon, der in atemloser Hast meldet, dass England die Forderungen Philipps zurückgewiesen habe und dass Johann an der Spitze eines ausgezeichneten Heeres mit ihm zugleich gelandet sei. Dann beschreibt er schnell den vortrefflichen Zustand des englischen Heeres, so dass Philipp fast sprachlos über das unerwartete Ereignis ist, von Österreich aber zu umso energischerem Widerstande aufgefordert wird. Bei Cibber tritt der Gesandte mit der gleichen Nachricht auf, nur dass er hier Melun genannt wird.

Bulthaupt (Dramaturgie des Schauspiels Bd. II, S. 23) macht Shakespeare den Vorwurf, dass sein Gesandter hier wie aus der Pistole geschossen rede. Cibber kann dieser Tadel nicht treffen, denn er legt seinem Melun einige einleitende Worte in den Mund. Diese sind hier aber ebenso wenig angebracht wie Bulthaupts Vorwurf, da kurze Zeit darauf die Hörner schon Johanns Ankunft verkünden. Psychologisch durchaus zutreffend ist es, wenn Chatillon,

der nahenden Gefahr wegen seinem Herrn sogleich Verhaltungsmassregeln giebt, während die Thatsache, dass Johann die Forderungen Frankreichs zurückgewiesen, als selbstverständlich betrachtet und daher nur nebenher erwähnt wird. Shakespeares Chatillon meldet alles in grosser Erregung und Eile, während Cibbers Gesandter langatmig und in reichem, gekünsteltem Redeschmuck seinen Bericht vorträgt. Unverständlich ist es, warum uns Cibber keinen Grund für die gleichzeitige Ankunft des französischen Gesandten und des englischen Heeres giebt. Cibber liebt es, alles in möglichst dialogischer Entwicklung zu zeigen, so wird denn auch hier ganz im Gegensatz zu Shakespeare der Gesandte Melun fortwährend durch Fragen unterbrochen. Die langatmige Erweiterung der entsprechenden Stelle bei Shakespeare durch Cibber ist verfehlt. Dagegen ist es nur zu billigen, dass Cibber sich bemüht, die bei Shakespeare durchaus fehlende Motivierung von Johanns Auftreten zu geben, indem er durch Melun eine Unterredung bei Philipp nachsuchen lässt; bei Shakespeare dagegen bemühen wir uns vergebens klar zu werden, wie Johann überhaupt in das französische Lager gelangen kann. Verschieden von Shakespeare ist auch das Verhalten der Konstanze am Schluss der Scene. Bei der Nachricht von dem Herannahen des Feindes äussert sie bei Cibber den Wunsch, mit diesem nicht zusammenzutreffen, während Shakespeare seine Konstanze einer Begegnung mit dem Feinde nicht ausweichen lässt, was auch natürlicher und leicht zu erklären ist.

Scene III.

Die Art, wie Johann bei Shakespeare auftritt, überrascht den Zuschauer, der sich auf eine sofortige Entscheidung durch die Waffen gefasst gemacht hat. Begleitet von seiner Mutter Eleonore, seiner Nichte Blanka und Pembroke fordert er von dem französischen König die bedingungslose Anerkennung der englischen Besitzungen in Frankreich, im entgegengesetzten Fall verspricht er, sein Recht mit den Waffen geltend machen zu wollen. Zwischen beiden Königen entspinnt sich nun ein Streit über die Rechtmässigkeit des

Besitzes. König Philipp hält ihm entgegen, dass er, Johann, der den rechtmässigen Erben verdrängte, gar kein Recht auf den englischen Thron habe und dass Gott ihn, den König von Frankreich, zum Verteidiger der Unmündigkeit und zum Rächer gebrochenen Rechtes ausersehen, ein Grund, der natürlich für Johann nicht stichhaltig ist, um des Gegners Eintreten für Arthur zu rechtfertigen. Auf das Gebiet persönlichen Streites führt uns Shakespeare, wenn er die weibliche Umgebung beider Fürsten den Hader fortsetzen lässt. Konstanze erfährt von des Königs Mutter, Eleonore, die wohl weiss, wie wenig rechtmässig ihres Sohnes Thronansprüche sind, den Vorwurf, dass ihr Kind ein Bastard sei. Voller Entrüstung weist Konstanze diese Verdächtigung ihrer Ehre zurück, die von einer Frau kommt, die selbst ihrem Gatten nicht die Treue gehalten. In den Wortwechsel der beiden Fürstinnen mischen sich nun noch der Herzog von Österreich und der Bastard. Ersterer, der die Streitenden zur Ruhe mahnt, wird vom Bastard keck angegriffen. Dieser nämlich macht mit Anspielung auf das erbärmliche Verhalten des Österreichers dem englischen Nationalhelden Löwenherz gegenüber dem Herzog den Vorwurf der Feigheit, und sucht so dessen Zorn gegen sich zu entfesseln. Der Dauphin, dessen Entscheidung Philipp anruft, formuliert Frankreichs Forderungen dahin, dass Johann nicht allein seine französischen Besitzungen, sondern auch England und Irland aufgeben solle. Johann geht natürlich auf diese Forderung nicht ein, denn sein vermeintliches Recht mit Waffengewalt zu unterstützen ist er ja nach Frankreich gekommen. Aber ehe man der Schlacht sein Geschick anvertraut, versuchen sowohl Johann wie Eleonore das Kind Arthur für sich zu gewinnen, was zu masslosen Äusserungen Konstanzens Veranlassung giebt und uns den engelreinen Charakter des Kindes Arthur, das sich eines solchen Streites nicht für wert hält, offenbart. Da Konstanze ebenfalls kein Mittel unversucht lässt, das schüchterne Kind an sich zu fesseln, so nimmt der Dialog beider Fürstinnen die Form massloser Leidenschaft an. Konstanze erklärt das Unglück ihres Kindes damit, dass es der sündigen Königin so nahe verwandt sei. Von Philipp wird Konstanze darauf zur Ruhe

ermahnt, denn er hat einen friedlichen Weg gefunden, um das Kind zu seinem Rechte kommen zu lassen, Trompeter sollen die Bürger Angers auf die Mauern der Stadt laden, um diese entscheiden zu lassen, auf wessen Seite das Recht ist.

Cibber müht sich auch in dieser Scene, einem Mangel des Shakespearischen Stückes abzuhelfen. Shakespeares Johann fällt, um mit Bulthaupt zu reden*), wie später der Kardinal mit der Thür ins Haus, Cibber leitet dagegen das Auftreten des englischen Königs besser ein, Johann wendet sich an seinen Gegner mit den Worten:

Forms are the trappings of deputed pow'r;
The speech of Kings should like the voice of heav'n,
Be plain: Equality destroys degree,
And servile bendings make inferior men:
Thus, by our treaties personal, we wave
Those outside, thin disguises of the heart,
And shew, at once, the naked terms of honour.

Der Streit beider Fürsten verläuft in demselben Gedankengange wie bei Shakespeare, nur wird er von dem Bearbeiter weiter ausgesponnen. Bei Shakespeare brechen beide Könige nach kurzem Wortgefecht ab, bei dem Bearbeiter muss Johann noch Gründe für sein Anrecht auf den englischen Thron vorbringen. Beide Könige führen dann noch den Streit auf das persönliche Gebiet, was dem Werke Shakespeares gegenüber als wenig geschickte Änderung erscheint, denn dieser behielt ein derartiges Verfahren mit Recht dem weiblichen Geschlechte vor. Bei Cibber fehlt die Scene zwischen Konstanze und Eleonore, desgleichen hat der Bearbeiter den jungen Arthur von dem Streit beider Fürsten fern gehalten. Entscheidend war wohl auch hier sein Prinzip, alle für die Handlung nicht unbedingt notwendigen Personen fallen zu lassen, so wurde Eleonore überhaupt nicht aus dem Original herübergenommen, und somit erklärt sich auch das Fehlen der in Rede stehenden Scene. Dazu kam ferner, dass der Eindruck, den die masslose Konstanze in dieser Scene hinterlässt, kein günstiger ist, und

*) Dr. d. Sch. B. II. S. 19.

dass Cibber, wie wir später sehen werden, seinen Arthur anders gedacht hat, als ihn Shakespeare hier zeichnet. Unerwarteter als bei Shakespeare kommt bei seinem Bearbeiter der Entschluss, die Bürger Angers zu Schiedsrichtern des Streites aufzurufen. Bei letzterem sind nämlich beide Könige bereits derartig an einander geraten, dass eine Entscheidung ihrer Ansprüche nur durch das Schwert möglich scheint. Hat doch Johann seinem königlichen Gegner zugerufen:

No more! thy insults tempting patience! Hence!
Forth to the field! Dispute our title there!
While grappling war, the eloquence of kings,
Shall prove the victor has his right from heaven!

Wenn Philipp nun noch die Bürger zu Schiedsrichtern aufruft, so wirft das kein gutes Licht auf seinen Mut und man sieht nicht ein, warum Johann nicht bei seinem Entschluss, das Recht durch Waffengewalt zu entscheiden, verharrt. Im übrigen lässt schon diese längere Scene keinen Zweifel über die weit geringeren Fähigkeiten des Bearbeiters und seinem Verständnis für die Kunst Shakespeares stellt sie kein gutes Zeugnis aus. Die III. Scene des Cibberschen Stückes ist weit an Handlung ärmer und im Vergleich zu der dramatischen Erregtheit des Originals nur ein matter Abglanz von diesem.

Scene IV.

Bei Shakespeare erscheinen nun auf die Aufforderung Philipps hin die Bürger auf den Mauern ihrer Stadt, erstaunt und ohne die geringste Ahnung, in welche schwierige Lage sie durch den Kampf um Arthurs Rechte gebracht werden sollen. Beide Könige suchen nun, wie vorauszusehen, die Bürger für sich zu gewinnen. Zuerst ergreift Johann das Wort. Er lenkt die Aufmerksamkeit der Bürger auf die gewaltigen Rüstungen, die die Franzosen gemacht, damit es ihnen nicht unklar bleibe, wessen sie sich von Philipp zu versehen haben. Er selbst verfehlt dann nicht, darauf hinzuweisen, vor welchem Schicksal sie seine Ankunft bewahrt

habe, und nachdem er die Bereitwilligkeit seines Gegners, in Unterhandlungen einzutreten, als Mutlosigkeit gedeutet, fordert er die Bürgerschaft auf, ihm, dem erschöpften Freunde, in ihrer Stadt Aufnahme zu gewähren. Ähnlich Philipp. Er führt noch einmal den uneigennützigen Grund an, der ihn zum Feinde des englischen Königs gemacht, zeigt Angers Bürgern in verlockender Weise, wie leicht sie sich seine Freundschaft erkaufen könnten, und droht in der schonungslosesten Weise gegen die Stadt vorgehen zu wollen, sobald man sein Anerbieten zurückweise. Aber die Bürger weigern sich energisch, einem von beiden die Hand zu reichen, ehe es entschieden sei, wer sich als König bewähre. Vergebens, dass Johann erklärt, dreissigtausend Helden von Englands Stamm würden dafür zeugen, dass er sich als König bewährt habe, die Bürger verharren in ihrer abwartenden Stellung, bis sich entschieden, wem der englische Thron zukomme, und so rufen denn beide Könige zu den Waffen, nachdem sich der Bastard noch einmal mit derber Ironie an den Herzog von Österreich gewandt hat. Es giebt wenig Scenen bei Cibber, die sich so genau im Gedankengange an das Original anschliessen, wenige aber auch, in denen er die inneren Absichten des Dichters so missverstanden hat. Dass die Gründe der beiden Könige am wirksamsten sind, wenn sie nicht durch die Einwürfe der Gegner geschwächt werden, dass es im Interesse der Bürger liegen muss, den Worten beider ohne Unterbrechung zu folgen, sah Cibber nicht, sonst hätte er beider Reden nicht durch den governor und Johanns Rede nicht durch die Philipps unterbrechen lassen. Die lange Rede des englischen Königs wird durch einen kurzen, nichtssagenden Satz ersetzt und an die Stelle von Johanns schlauer Verdächtigung tritt ein plumper Vergleich, der die Franzosen hungrige Wölfe nennt. Nicht besser verfährt Cibber mit der Rede Philipps, von der nur die Drohung stehen bleibt. Bei beiden Dichtern antworten die Bürger der Stadt, bei Shakespeare fest und kurz und das mit vollem Recht, da sie sicher hinter den Mauern ihrer Stadt sind, sie vermeiden aber jede bestimmte Erklärung. Anders Cibbers governor, der die Stadt vertritt: er erklärt erst weitläufig, wie er zu seinem Entschluss

gekommen und fordert dann, dass das Anrecht auf die Herrschaft über die Stadt durch Kampf entschieden werde. Den Versuch, die Bürger für sich zu gewinnen, lässt Cibber am Schluss nicht noch einmal von Johann wiederholen, er ersetzt diese Stelle durch einen Wortwechsel, in dem sich beide Könige gegen einander wenden. Beide begegnen sich mit Vorwürfen, die ganz überflüssig sind, da Johann und Philipp schon vorher zu der Erkenntnis gekommen sind, dass ihre Ansprüche nur durch den Kampf entschieden werden können. Ausserdem ist dieser Wortwechsel nur eine Wiederholung des Schlusses der III. Scene.

Die folgende Scene des Originals, die zweite des zweiten Aufzuges, nahm Cibber nicht in seine Bearbeitung hinüber. Sie bietet allerdings keinen Fortschritt für den Verlauf der Handlung, ist aber insofern nicht unwichtig, als sie uns die Bemühungen der Fürsten veranschaulicht, die Bürger aus ihrer Neutralität herauszulocken. Beide Parteien nähern sich nämlich mit Herolden der Stadt und jeder von diesen giebt seinen König für den Sieger aus. So erhalten wir schon vor der Hauptscene des Aufzuges Gewissheit über den ergebnislosen Ausgang der Schlacht und lernen verstehen, wie Englands und Frankreichs Herrscher sich so schnell zum Friedensschluss bequemen. Zugleich erkennen wir die Klugheit der Bürger, die sich durch keine List um ihre Sicherheit bringen lassen, denn sie antworten den Herolden, dass sie der Schlacht beigewohnt hätten, über den Ausgang derselben unterrichtet wären und nur dem anerkannten Sieger ihre Thore öffnen würden. Zweifellos ist dies anschaulicher, als wenn der Inhalt der Scene in den Botenbericht Meluns hineingearbeitet wäre. Aber Shakespeares Scene enthält eine Unwahrscheinlichkeit, und diese mag im Verein mit der Thatsache, dass durch diese Scene die Handlung nicht gefördert wird, für Cibber bestimmend gewesen sein, sie ganz fallen zu lassen. Mussten sich nicht die Könige sagen, dass die Bürger dem unter ihren Mauern wogenden Kampfe zugesehen und sich über den Ausgang desselben ihr Urteil gebildet hatten? Wie konnten Sie dann noch so thöricht sein, durch eine plumpe List die auf ihre Sicherheit bedachten Städter fangen zu wollen?

Scene V.

Cibber giebt als Ersatz für diese Scene einen Monolog der Konstanze. Es ist das erste Mal, dass der Bearbeiter eine selbständige Scene einschiebt, und er giebt uns zugleich Rechenschaft darüber, wie er seine Bearbeitung auffasste. Shakespeare lässt mit Recht die Nebenpersonen uns nur soweit nahe treten als sie in notwendiger Beziehung zur Haupthandlung stehen. Nun wissen wir freilich, dass es Cibbers Grundsatz war, die Handlung frei von allen Nebenumständen zu entwickeln, das hindert jedoch nicht, dass er öfter dagegen verstösst. So finden wir denn bei ihm die Nebenpersonen oft in Scenen, die zwar bühnenwirksam, für das Verständnis der Handlung aber durchaus entbehrlich sind. Bei keinem der Dramen Shakespeares ist dies jedoch weniger angebracht als bei King John. Schon die Figur des Königs ist in keiner Weise anziehend, und der Hauptreiz liegt, wie Rümelin treffend bemerkt, in den Nebendingen, in der Ornamentik, in Konstanzens Mutterschmerz u. s. w. Shakespeare hat seine Konstanze in der I. Scene des zweiten Aufzuges ausserordentlich glücklich eingeführt, schon hier tritt das Grundmotiv ihres Wesens, der Egoismus, der sich mit inniger Liebe zu ihrem einzigen Kinde paart, deutlich hervor. Cibber dagegen versucht erst hier, uns eine eingehendere Charakteristik ihres Wesens zu geben. Konstanze harrt im Zelte Philipps in banger Erwartung des Ausganges der Schlacht. Ihr Kind ist in das Kampfgewühl mit hinausgezogen, an den Ausgang desselben sind vielleicht Schicksal und Leben des jungen Thronprätendenten geknüpft, darum ist ihr Herz in den innersten Tiefen aufgeregt. Der Monolog ist dramatisch lebendig und von grosser Bühnenwirkung, aber die scharfe Trennung zwischen Egoismus und Mutterliebe ist hier noch nicht am Platze und der Monolog beruht auf der Unwahrscheinlichkeit, dass ein für die Waffenlast noch nicht reifes Kind sich auf den Kampfplatz wagt. Dass der Monolog eine willkommene Ergänzung sei, wird man kaum behaupten

können. Er nimmt die innigen Ausserungen unwandelbarer Mutterliebe, die doch erst nach dem Zusammenbruch der ehrgeizigen Bestrebungen Konstanzens von so ergreifender Wirkung sind, vorweg und steht in keiner Beziehung zur Handlung.

Scene VI.

Auch für diese Scene findet sich keine Entsprechung im Original. Während Konstanze noch in grosser Besorgnis um das Leben ihres Kindes schwebt, kommt Arthur plötzlich gesund und in fröhlicher Stimmung aus der Schlacht zurück, um der Mutter seine Erlebnisse zu berichten, mit ihm zugleich sein Retter Melun, der den Knaben aus dem dichten Kampfgewühl herausgehauen hat. Die Herzogin gibt ihrer Freude über das Wiedersehen ihres Sohnes rührenden Ausdruck, zugleich erkundigt sie sich nach dem Ausgang des Kampfes. Sie erfährt, dass die Schlacht für beide Teile unentschieden ist, was sie in grosse Erregung versetzt; ferner erhält sie von dem treuen Diener die Nachricht, dass die Bürger beide Könige zu Friedensverhandlungen zusammenberufen haben, und den Rat, ja an diesen Verhandlungen teil zu nehmen, da ihre Gegenwart die Sache Arthurs vielleicht zu dessen Gunsten wenden könne. Die Rede des Kindes zeigt recht deutlich den Gegensatz, der in der Auffassung dieser Gestalt bei beiden Dichtern herrscht, und man kann nicht sagen, dass der Dichter durch diese Scene den Monolog der Fürstin besser begründet. Zur Handlung trägt dieser Auftritt nur insofern bei, als der Bericht Meluns uns über den Ausgang der Schlacht informiert. Dass dieser Bericht die II. Scene des zweiten Aufzuges bei Shakespeare nicht ersetzen kann, ist schon oben gesagt worden. Im übrigen empfiehlt sich auch diese Scene wenig, da wir Konstanze zu Beginn des folgenden Aktes in einer ähnlichen Lage finden. Durchaus nicht im Interesse der Herzogin und ihres Schicksals ist es, wenn Konstanze die Mitteilung erhält, dass beide Parteien im Begriffe wären, über den Frieden zu unterhandeln. Denn dass die Verhandlungen nach der ergebnislosen Schlacht mehr Aussicht auf Frieden als auf

Krieg bieten, und dass dieser Friede nur über dem Sarge ihrer Hoffnungen sich erheben kann, muss ihr klar sein und ist es auch zum teil. Ihre Hoffnung erhält also schon hier einen gewaltigen Stoss, was durchaus nicht im Interesse der dramatischen Wirkung des folgenden Aktes ist.

Scene VII.

Da Cibber Blanka noch nicht eingeführt hat, — er hatte ja in der III. Scene alle Nebenpersonen fortgelassen, um das Interesse der Zuschauer ganz auf den Helden und dessen Gegner zu konzentrieren, — so sucht er sie jetzt, da ihre Person in der folgenden Scene von Bedeutung ist, den Zuhörern nahe zu bringen. Johann, an seiner Hand die Nichte führend, tritt auf und tröstet Blanka, die sich vor den Wirren des Krieges entsetzt, mit der Hoffnung, dass nun bald Friede kommen werde, ferner teilt er ihr mit, dass er sie für den normannischen Königsthron in Aussicht genommen habe. Blanka tadelt die Monarchen, die zum Unglück ihrer Völker in ihren Thaten sich nicht von Ehre leiten liessen, was auf den König einen solchen Eindruck macht, dass er verspricht: Be honour, then, our umpire. Diese Scene steht noch mehr ausserhalb der Handlung als die beiden vorangehenden. Der Versuch, den der Bearbeiter macht, sie in Beziehung zu der folgenden zu setzen, indem er Johann über die Friedensverhandlungen mit dem Gegner äussern lässt: This happy interview shall heat our wounds, ist als misslungen anzusehen, da die Verhandlungen noch nicht begonnen haben und Johann sich also noch kein Urteil über ihren Ausgang bilden kann.

Scene IX.

Diese Scene ist im Original wie in der Bearbeitung eine der bedeutendsten des Dramas. In ihr gibt der Held das erste Zeichen seiner Charakterschwäche und Philipp lässt sich aus Eigennutz zum Treubruch verleiten. Beide Herrscher treffen wir nach unentschiedener Schlacht im Gespräch vor den Mauern von Angers. Wir vermissen bei

Shakespeare die Motivierung dafür, denn nirgends wird bemerkt, dass sie sich zu Friedensverhandlungen zusammenfinden wollen. Anmassend wendet sich Johann an Frankreichs König mit der Frage, ob er nun dem englischen Rechte freien Lauf lassen wolle, sonst würde er mit Gewalt seinen Forderungen Nachdruck verschaffen, worauf Philipp entgegnet, nach dem Ausgange der Schlacht sei der Gegner keineswegs im Vorteil. Nachdem der Bastard vergebens gemahnt hat, den Streit auf dem Schlachtfelde bis zur Niederlage des einen der beiden Gegner fortzusetzen, wendet sich der englische König an die Städter, um sie zu veranlassen, zwischen ihm und Philipp zu wählen. Durch die Weigerung der Bürger wird der Bastard aufs höchste gereizt, und sein Rat an die Fürsten geht dahin, das Pack von Angers, das in höhnischem Hochmut auf die Vernichtung beider Herrscher hinarbeite, gemeinsam zu bestrafen. Johann geht sofort auf diesen Vorschlag ein und nach einigem Zögern auch Philipp. So von zwei Seiten mit dem Verderben bedroht, gegen das jeder Widerstand der Waffen vergeblich sein würde, nehmen die Bürger ihre letzte Zuflucht zu einem Friedensvorschlage. Beide Könige sollen ihre Kinder miteinander vermählen. Dann würde nicht allein jeder Streit beigelegt sein, sondern ihre Thore würden sich auch sofort dem englischen und französischen Herrscher öffnen. Vergebens warnt der Bastard seinen Fürsten vor der unheilvollen Einigung. Johann, durch die Mutter bestimmt, wendet sich mit Eifer der Verwirklichung dieses Planes zu. Philipp stimmt ebenfalls zu, nachdem sein Sohn Ludwig in einer gezierten Rede der Prinzessin seine Liebe erklärt und auch diese in eine Heirat mit ihm eingewilligt hat. Nachdem der Bastard in ironischer Weise seinem Unwillen über die Manieriertheit des französischen Thronfolgers Luft gemacht hat, beschliessen die Könige die Herzogin-Witwe zu entschädigen, indem sie ihren Sohn Arthur zum Herzog der Bretagne ernennen. Cibber hat sich auch in dieser Scene eng an die Entsprechung im Original angeschlossen. Berechtigt ist es, wenn er im Gegensatz zu Shakespeare das Zusammentreffen beider Könige zu motivieren sucht, indem er sie durch die Bürger zu einer Friedens-

unterhandlung zusammenrufen lässt. Damit bringt er aber die letzteren in eine Lage, die ihrer Klugheit kein gutes Zeugnis ausstellt. Der Vertreter von Angers — bei Cibber ein Abt — erscheint nämlich persönlich im Lager der Gegner, während die Bürger des Originals auch während der Verhandlung die Zinnen nicht verlassen. Daher erklärt sich auch, dass die Bürger Shakespeares weit energischer und bestimmter in ihren Antworten sind. Bedeutsam ist, dass die Bearbeitung König Johann weniger aktiv auftreten lässt, sondern diese Rolle Philipp zuweist. So zu Beginn der Scene, wo nicht Johann der Anmassende ist, sondern Philipp. Die Rolle des Bastards, der den Vorschlag macht, die Bürger mit vereinter Macht für ihren Übermut zu strafen, übernimmt bei Cibber Konstanze. Der Grund dafür kann rein äusserlich gewesen sein, weil der Dichter keine geeignetere Person zur Verfügung hatte, oder was wahrscheinlicher ist, um mit dem Ehrgeiz der Konstanze möglichst schnell fertig zu werden und dann um so grösseren Raum für ihren Mutterschmerz übrig zu haben. Dieser Vorschlag nimmt insofern ein anderes Ende, als der Abt den König über die schändlichen Absichten der Herzogin aufklärt und diese selbst in reuiger Resignation ihren Plan zurücknimmt. Durchaus passiv im Gegensatz zum Original ist Johann im Momente der Werbung gehalten, abgesehen von den anderen Motiven, die hier sein Wesen bestimmen. Philipp und sein Sohn sind durchaus diejenigen, die die Handlung der Scene führen. Wie falsch es war, Konstanzen die Rolle des Bastards zu übertragen, zeigt der Umstand, dass Cibber gezwungen war, sie in einem Augenblick von der Bühne zu entfernen, wo sich ihr Geschick entscheidet, damit sie nicht, im Interesse des folgenden Aktes, Zeugin des Zusammenbruchs ihrer Hoffnungen werde.

Bei Cibber sind von dem Vorschlag der Konstanze keine Folgen mehr zu erwarten. Es ist nicht wahrscheinlich, dass die Bürger, nachdem der Akt den englischen König über die schändlichen Absichten der Herzogin aufgeklärt, noch gezwungen sein werden, diesen als ihren Gegner zu betrachten, wir folgen den Friedensvorschlägen des Abtes also nicht mehr mit der Spannung, wie bei Shakespeare,

wo die Bürger alles aufbieten müssen, um die Gefahr der Allianz beider Fürsten von sich abzuwenden. Bei Shakespeare treten die Bürger zum ersten Male aus ihrer abweisenden Haltung heraus, nicht so bei dem Bearbeiter, wo sie sich ihren Feinden schon einmal in unterwürfiger Weise mit Friedensanträgen genähert haben, dem Original ist also auch in dieser Hinsicht ein lebendigeres Interesse an der Handlung gesichert. Es bliebe noch übrig, einen Blick auf die Episode der Werbung zu richten, und zwar um das geringe dramatische Verständnis des Bearbeiters zu zeigen. Gerade diese Scene lässt, wie kaum eine andere des Stückes, auch im Original die eigentümliche Stimmung des Ganzen hervortreten, darum sucht des Elisabethaners feiner poetischer Takt gegen den Schluss derselben alles massvoll zu gestalten, darum wird dem gespreizten Hofton des herzlosen Dauphins das einfache, entsagende Wesen Blankas gegenübergestellt. Nicht so Cibber, er treibt die Gegensätze auf die Spitze. Blanka wird bei ihm zur rücksichtslosen Verteidigerin der Rechte des liebenden Herzens, und um den Widerwillen des Zuschauers vollends zu erregen, freuen sich Johann und Philipp, ohne auch nur im geringsten durch die Worte der Blanka peinlich berührt zu sein, ihrer Versöhnung.

Den Schluss des Aktes bildet bei Shakespeare der Monolog des Bastards, den Cibber, da er die Handlung nicht fördert, fallen lässt. Mit Unrecht, denn hinter dieser Gestalt verborgen, spricht der Dichter das Verdammungsurteil über eine Welt, in der niedrige Gewinnsucht und gemeiner Egoismus das Scepter führen, uns so ein versöhnliches Gegengewicht gebend in dieser Person, von der wir die tröstende Gewissheit haben, dass, wenn der Eigennutz des Herrschers ein Land zu verderben droht, sich doch noch Männer finden, die das Staatsschiff sicher durch die Stürme der Zeit zu führen im stande sind.

AKT II.

Scene I.

Der vorangehende Akt hat uns bereits die Handlung in heftiger Bewegung gezeigt, der Held hat sein erstes Ver-

brechen begangen, aber auch die Gegenspieler haben eine schwere Schuld auf sich geladen. Dass ein auf solcher Basis gegründetes Bündnis keine Dauer haben kann, muss dieser Akt zeigen. Unsere Scene veranschaulicht die Wirkung, die die Nachricht von Philipps Treubruch auf die Herzogin ausübt. Sie erfährt durch Salisbury den Zusammenbruch aller ihrer Hoffnungen, und in Verzweiflung über ihr und des Sohnes Geschick wendet sie sich sogar gegen den unschuldigen Überbringer der unheilvollen Kunde. Cibber hat an dem Inhalt und Gedankengang der Scene wenig geändert, einige Abweichungen verraten aber doch den Wandel des Zeitgeschmacks. Statt des Engländers Salisbury überbringt der Franzose Melun die traurige Botschaft, aus leicht ersichtlichem Grunde. Demgegenüber ist jedoch zu bemerken, dass Salisbury von Shakespeare mit Absicht an diese Stelle gesetzt ist, denn derselbe Salisbury greift ja später für das unglückliche Kind dieses Weibes zu den Waffen. Bemerkenswert ist ferner, dass Cibber alle Stellen streicht, in denen Konstanze sich voll Leidenschaft und der Würde ihres Standes vergessend, ganz in ihren Schmerz verliert.

Scene II.

König Philipp, begleitet von seinem ganzen Gefolge und von Johann, tritt in sein Zelt, in das uns schon der vorige Auftritt geführt hat. In gezierter Rede wendet er sich an die Verlobte seines Sohnes, indem er erklärt, dieser Tag solle stets in Frankreich als Segenstag gefeiert werden. Bei diesen Worten stürzt die von ihm bisher nicht bemerkte Konstanze hervor, sie prophezeit ihm, dass dieser Tag bis in die fernsten Zeiten nichts als Unglück über Frankreich bringen werde, und ihr Fluch, der dem König die ganze Erbärmlichkeit seines Treubruchs enthüllt, erstickt seinen Versuch, ihre leidenschaftliche Erregung als unberechtigt zurückzuweisen. Nicht besser ergeht es dem Herzog von Österreich, der es wagt sie zur Ruhe zu ermahnen. Beide Fürsten verstummen vor der gerechten Leidenschaft dieses Weibes, die von dem Bastard in der Verhöhnung des Herzogs unterstützt wird. Auch hier folgt Cibber durchaus seinem

Original. Geändert hat er den Eingang des Auftrittes. Nach ihm bemerkt Philipp die trostlose Konstanze sofort und nähert sich ihr, nach dem Grunde ihres tiefen Kummers forschend. In scharfen, ironischen Sätzen antwortet ihm die unglückliche Herzogin, um dann zu einer weniger leidenschaftlichen Anklage überzugehen. Anders als Shakespeares Philipp benimmt sich auch hier der des Bearbeiters. Philipp verteidigt sich gegen die Vorwürfe Konstanzens, die nur so schroff urteilen könne, weil sie die geringe Macht eines Königs nicht kennt. Cibbers Konstanze scheidet am Schluss der Scene für immer aus der Welt des höfischen Egoismus, ganz im Gegensatz zu ihrem Vorbild, das jetzt erst beginnt, leidenschaftlich für seine Rechte in die Schranken zu treten. Zu bemerken wäre noch, dass Shakespeare sich auch hinsichtlich der Bühnenwirkung bemüht, die Bedeutung der Scene hervortreten zu lassen. Bei ihm treten fast alle Personen, die wir bisher kennen gelernt, von dem Gefolge beider Könige begleitet, auf, vor allen muss die unglückliche Herzogin ihr gerechtes Strafgericht über den wortbrüchigen Philipp halten, vor ihr müssen alle verstummen; bei Cibber vermissen wir Johann. Erschien es dem Gefühl des Dichters nicht angemessen, Philipp eine so klägliche Rolle vor dem englischen König spielen zu lassen? Oder schien es ihm besser, Johann im mannhaften Kampfe um seine Sicherheit sich mühen zu lassen, als müssiger Zuschauer eines leidenschaftlichen Ergusses betrogenen Ehrgeizes zu sein? Wie dem auch sei, der Bearbeiter ist sich jedenfalls über die Bedeutung von Konstanzens Fluch nicht klar geworden, sonst würde er die Wirkung desselben nicht durch fortwährende Entgegnungen Philipps abschwächen.

Scene III

spielt zwischen dem Dauphin, Philipp und Blanka. Der französische Thronfolger tritt vor seinen Vater mit der Bitte einen dringenden Wunsch seiner Braut Blanka zu erfüllen. Diese nämlich fühlt sich durch die nahe bevorstehende Abreise ihres Oheims beunruhigt. Allein im fremden Land, jung und unerfahren — so meint sie — könne sich ihre

Einfalt leicht in den Pflichten einer Braut oder Tochter irren. Deshalb bittet sie ihren Verwandten, er möchte doch bei dem Oheim dahin wirken, dass dieser seine Abfahrt noch verzögere. Philipp sagt die Erfüllung dieser Bitte zu. Diese Scene ist von Cibber selbst geschaffen, es findet sich auch nicht die geringste Andeutung für sie bei Shakespeare. Sie hat für die Handlung keine Bedeutung, und wenn der Bearbeiter glaubte uns für Blanka und ihr Geschick interessieren zu müssen, so irrte er. Blanka kommt nur soweit in Frage, als sie in Beziehung zu Johann oder Philipp tritt.

Scene IV.

Johann kommt, nachdem Blanka und der Dauphin die Bühne verlassen, mit Briefen in der Hand, um seinem königlichen Freunde mitzuteilen, dass er eiligst nach England aufbrechen müsse, da sich Geistlichkeit und Volk gegen den von ihm erwählten Bischof von Canterbury erhoben hätten.

Die Bedeutung dieser Scene, die ebensowenig wie die folgende in dem Drama Shakespeares ihr Vorbild hat, wird in den Bemerkungen zu Scene VI besprochen werden.

Scene V.

Falkonbridge tritt auf und meldet dem König Johann, dass der Kardinal Pandulpho als Abgesandter des päpstlichen Stuhles ihn zu sprechen wünsche. Johann giebt Befehl, den Gesandten vorzuführen und warnt seinen Freund Philipp vor den weltlichen Gelüsten des Papstes.

Scene VI.

Nach kurzer Begrüssung kommt der Kardinal sofort auf seinen Auftrag zu sprechen. Er verlangt von Johann Aufklärung über sein Verhalten gegen den vom Papst gewählten Bischof und über seine Nichtachtung der Rechte der Kirche. Johann weist darauf jede Einmischung des Papstes in weltliche Angelegenheiten zurück, denn er erkennt

die Macht des heiligen Stuhles überhaupt nicht an. Vergebens mahnt Philipp seinen Freund, massvoller dem Gesandten des Papstes zu begegnen, der König wird im Gegenteil noch schärfer in seinen Angriffen, so dass der Kardinal, die Unmöglichkeit jeder friedlichen Einigung begreifend, den Bannfluch über den königlichen Ketzer ausspricht. Keinem kommt dieser Ausgang erwünschter als Konstanzen, der sich nun die Möglichkeit bietet, ihrem Kinde sein Recht zu verschaffen. Sie schliesst sich daher mit ihrem Fluche dem Kardinal an, der Philipp auffordert, sein Schwert in den Dienst der heiligen Sache zu stellen. Nun erhebt sich sowohl die Partei Johanns als Philipps Anhang, jede um den König in ihrem Sinne zu beeinflussen. Konstanze, Österreich und Ludwig einen sich in der Bitte, dass er auf die Seite des Kardinals treten möge, während Johann, Blanka und Eleonore den König zum Festhalten an dem neuen Bunde zu bestimmen suchen. Philipps schwankende Natur wird sowohl durch die glänzende jesuitische Dialektik des Kardinals wie durch die Stimme seines Sohnes auf die päpstliche Seite gedrängt, nachdem Blanka noch einmal vergebens das Herz des Verlobten zu rühren gesucht und Konstanze im entgegengesetzten Sinne gesprochen hat. Der Ausgang zeigt, wie schlau der Kardinal seine Wege berechnet hat, um sein Ziel zu erreichen, beide Könige trennen sich in Feindschaft, um den Waffen die Entscheidung zu überlassen.

Es ist durchaus zu billigen, wenn Cibber dem Streite seines Königs mit dem Kardinal eine Scene voraufgehen lässt, die diesen Streit vorbereiten soll; es geschieht dies insofern, als wir hören, dass England sich gegen die Bischofswahl seines Herrschers auflehnt. Wenn es auch dem Bearbeiter nicht gelungen ist, den Kampf zwischen Krone und Papst aus dem Zustande rein äusserer Thatsachen herauszuheben, so finden wir doch wenigstens Johanns entschlossenes Auftreten in Scene VI besser begründet. Von dem gleichen Gesichtspunkte aus ist auch Scene V dieses Aktes zu beurteilen. Der König erfährt, dass der Kardinal mit päpstlicher Vollmacht kommt und da sich kurz vorher der Aufruhr der englischen Geistlichkeit als Thatsache herausgestellt hat, kann Johann der Grund, der den Kardinal

zu ihm führt, nicht mehr zweifelhaft sein. Cibber hat der Bearbeitung der VI. Scene besondere Sorgfalt zugewendet: Der Streit des Pandulpho mit dem König ist zu fast doppelter Länge angewachsen; der Kardinal beteiligt sich weit lebhafter an dem Wortwechsel, der eine genaue Darlegung der beiderseitigen Rechte bietet. Im allgemeinen sucht Cibber die Handlung durch leidenschaftlichere Reden der Personen bewegter zu gestalten, so muss Johann unter Aufgebot vielen Bombastes seinen Generalen befehlen, sofort den Kampf nach England hinüberzutragen. Der dramatisch bewegteste Augenblick der Scene Shakespeares verliert bei dem Bearbeiter völlig seine Bedeutung: die glänzende Rede des Kardinals mit ihrer jesuitischen Kasuistik ist verflacht und verstümmelt, während der kurzsichtige Bearbeiter den für die Handlung weit weniger bedeutenden Bannfluch besonders feierlich gestaltet und noch erweitert. Weder Blanka, weder Konstanze, noch Österreich gestalten hier durch leidenschaftliches Drängen den Augenblick der Entscheidung Philipps lebendig. Indem Cibber sich bemühte, durch Entfernung dieser Nebenpersonen das Interesse allein auf die beiden Hauptpersonen zu richten, verlor die Scene in der Bearbeitung jeden Wert dem Original gegenüber. Sonst bleibt hier nur zu sagen, dass sich Cibber im Gange der Handlung wieder eng an das Vorbild anschloss und dass er aus diesem zwei Fehler mit hinübergenommen*) hat, erstens das rücksichtslose Auftreten des Kardinals gleich zu Beginn der Scene, das von Cibber unbedachter Weise noch erhöht wurde, ferner die Besprechung des Zehnten, die ebenso unvorbereitet und unbegründet wie bei Shakespeare aufgenommen wurde.

Scene VII

behandelt den Abschied Ludwigs, der gegen Johann in das Feld zieht, von seiner Gemahlin Blanka. Sie hat ihren Ursprung in einem Teil der vorigen Scene Shakespeares und wurde bei Cibber deshalb zu einem selbständigen Auftritt, weil er uns für dieses Paar besonders interessieren

*) Bulthaupt. Dr. d. Sch. B. II. S. 19.

wollte. Shakespeare war jedoch völlig im Recht, wenn er beide Nebenpersonen nur an einer Stelle auftreten liess, die zur Illustration der Handlung dient. In der That wird durch diese Scene der Gang der Handlung in keiner Weise beschleunigt. Shakespeares Verfahren bietet insofern noch einen Vorteil, als es uns das Reifen des Entschlusses im Dauphin vor Augen führt und nicht von vornherein jede Möglichkeit der Beeinflussung durch Blanka ausschliesst. Die Reden Blankas schliessen sich fast wörtlich an die Entsprechung bei Shakespeare an. Selbständig schuf der Dichter des XVIII. Jahrhunderts dagegen die Antworten Ludwigs. Denn bei Shakespeare bleibt der Dauphin den Bitten seiner Gemahlin gegenüber stumm. Eine kurze Inhaltsangabe möge dies deutlich machen. Blanka wendet sich bittend an ihren Gatten, nicht der Stimme des Ehrgeizes zu folgen; umsonst entgegnet ihr der Dauphin, dass ihn Religion und Ehre in den Kampf rufen, sie wendet sich schaudernd ab bei dem Gedanken, dass ihr Gemahl gegen ihr eigenes Blut die Waffen ziehen will, und als er sie verlassen hat, leiht sie ihrer Verzweiflung in tief bewegten Worten Ausdruck.

Die II. Scene des dritten Aufzuges im Original zeigt uns, dass der Kampf zwischen beiden Mächten bereits entbrannt ist. Obwohl nebensächlich, ist sie nicht ohne Bedeutung. Sie ist ein Triumph des englischen Nationalgefühls, indem Falkonbridge das Haupt des österreichischen Herzogs auf die Bühne bringt. Ferner erhalten wir aus des Königs eigenem Munde die Nachricht, dass Arthur gefangen ist, und für des Bastards Königstreue ist seine Rettung der Eleonore ein neuer Beweis. Bei Cibber findet sich nichts von dieser Scene, weil seine Tragödie die Gestalten des Herzogs und der Eleonore nicht kennt, und die Ankündigung von der Gefangennahme Arthurs macht der Bearbeiter in einer der folgenden Scenen zum Gegenstand eines längeren Berichtes, weil er glaubt die Bedeutung dieses Ereignisses mehr hervortreten lassen zu müssen.

Scene VIII.

Sie entspricht der III. Scene des dritten Aufzuges der Vorlage. Im Eingang bei Shakespeare bringt der englische

König seine gerettete Mutter in Sicherheit und ermahnt den gefangenen Arthur, nicht traurig zu sein, da er ihn wert halten wolle wie sein Vater es gethan. An den Bastard richtet er sodann den Befehl, sofort nach England aufzubrechen und die Schätze der Geistlichkeit zu plündern, denn er bedarf notwendig der Mittel, um den Krieg erfolgreich fortführen zu können. Nachdem der Bastard erklärt hat, dass er bei der Ausführung seiner Aufträge vor keiner Massregel der Geistlichkeit zurückschrecken wolle, schickt er sich sofort zur Abreise an. Cibber ändert den Eingang seiner Scene. Bei ihm ist der Kampf bereits entschieden, im Hintergrunde sieht man die französischen Truppen im Rückzug begriffen, und Johann, der in Begleitung Falkonbridges erscheint, gedenkt des freudigen Empfanges, der ihm beim Siegeseinzug in London zu teil werden wird. Falkonbridge erhält dann von seinem Herrn den gleichen Auftrag, nachdem er vorher Bericht über die Anzahl der Gefangenen erstattet und der König über die Behandlung derselben seine Befehle gegeben hat. Warum Cibber seinen Falkonbridge eine so ausführliche Schilderung von dem Siege über die Franzosen bringen lässt, ist nicht klar, jedenfalls ist ihr keine höhere Bedeutung beizumessen, da dieser Erfolg Johann nur auf die Höhe seiner Macht führt und erst sein Mordplan für die weitere Entwicklung der Tragödie entscheidend wird.

Scene IX

veranschaulicht uns, wie der König seinen Mordplan in die That umsetzen will; sie hat nichts mit dem grössten Teil der III. Scene des dritten Aufzuges bei Shakespeare gemein. Cibber sucht die Bedeutung der Gefangennahme Arthurs hervorzuheben, indem er die Umstände unter denen sie vorgegangen, aufs genauste von Hubert erzählen lässt, der einen um so willigeren Zuhörer in dem König findet, da dieser noch keine Ahnung von dem für ihn glücklichen Ereignis hat. Man könnte dieser Hervorhebung beistimmen, wenn nur einzusehen wäre, warum Arthur sich noch zu dieser Zeit im Heere des Franzosen befindet, nachdem wir doch schon zu Beginn des Aktes von Konstanze erfahren, dass

sie verzichtet, jemals ihr Kind an das Ziel ihrer Wünsche geführt zu sehen. Kaum hat der König erfahren, dass sein Gegner gefangen genommen ist, so gibt er Befehl, ihn auf das feste Schloss Roan zu bringen, indem er hinzufügt, dass er Arthur nicht wiederzusehen wünsche. Auf die erstaunte Frage, ob er denn Arthur nicht der Freiheit zurückgeben wolle, wird er ermahnt, den Knaben sorgfältig zu hüten; zugleich erfährt er, dass der König es gern gesehen hätte, wenn Arthur in der Schlacht gefallen wäre. Die Möglichkeit eines Mordes zu jetziger Zeit verneint der Diener und wird vom König entlassen; wir erfahren jedoch aus dem folgenden Selbstgespräch Johanns, dass er Hubert noch für seinen Plan zu gewinnen hofft. Falkonbridge erhält darauf den Befehl, sofort nach England überzusetzen, und der König schliesst den Akt mit einem bombastischen Ausfall gegen die Geistlichkeit. Das Ergebnis der entsprechenden Scene bei Shakespeare ist Huberts Einwilligung, den Mordplan zur Ausführung zu bringen, bei Cibber endigt sie dagegen resultatlos. Wenn wir bedenken, dass im III. Akt von Papal Tyranny der König noch einmal den Versuch wagt und bei seinem Diener denselben Erfolg erzielt, wie Shakespeares King John, so muss für den Ausgang dieser IX. Scene eine bestimmte Absicht massgebend gewesen sein. Cibber wollte seinen Johann besonnener verfahren lassen in der Bestechung Huberts, und der Diener, ein bisher reiner Charakter, findet sich nach des Bearbeiters Ansicht im Drama des Elisabethaners zu schnell zum Morde bereit. Ferner mag auch die Rücksicht auf die Technik des Dramas nicht ohne Einfluss gewesen sein. Die in Rede stehende Scene schliesst sich notwendig an die Gefangennahme des Kindes Arthur an, da diese nun bei Cibber schon in den II. Akt fällt, die Werbung Huberts durch den König aber zweifellos zum Höhepunkt gehört, so verteilte Cibber die Werbung auf zwei Scenen und lässt erst in der des III. Aktes den König zu seinem Ziele kommen. Es bliebe noch zu erwähnen, dass während des Gespräches zwischen dem König und Hubert ersterer die Nachricht erhält, Blanka sei nach Samur geflohen, ein neuer Beweis, dass Cibber sich verpflichtet glaubt, uns während des ganzen Dramas Nachricht über ihr Ge-

schick zu geben. Überflüssig ist es jedoch, wenn wir noch einmal hören müssen, wie der König Falkonbridge an seinen Aufbruch nach England erinnert und ebenso ist es nur eine müssige Wiederholung, wenn Johann sich wieder mit seinem Zorn gegen Rom wendet, ein sicheres Zeichen dafür, dass der Bearbeiter überall den Kampf der englischen Krone gegen den Übermut geistlicher Anmassung in den Vordergrund rückt.

AKT III.

Scene I.

Es ist schon im Eingang angedeutet worden, was Cibber veranlasste, den ersten Akt von King John nicht in seine Bearbeitung aufzunehmen. Dabei vergass der Verfasser der adaptation jedoch, dass Shakespeare den Schwerpunkt der Handlung von dem kirchlich-politischen Gebiet in das rein menschlicher Empfindung verlegte, dass sein Vorgänger den richtigen Takt hatte, die historische Perspektive des Stückes hoch über den Gegensatz aller Parteien zu heben und vom Standpunkte des grossartigsten Patriotismus aus zu bestimmen. Er übersah, dass das ganze Drama und Johann anders hätten gestaltet werden müssen, wenn der englische König als Held untergehen und in uns das notwendige tragische Interesse an seinem Untergang erregen sollte.

Indem Cibber den I. Akt der Vorlage fallen liess, verschob sich naturgemäss die Verteilung des Stoffes auf die fünf Akte. Was sich bei Shakespeare um den Höhepunkt gruppiert, der Zerfall des Bündnisses der beiden Fürsten, Johanns Streit mit dem Kardinal, der Sieg über die französischen Truppen, die meisterhafte Werbung Huberts durch den König fällt zum grössten Teil bei Cibber noch in den II. Akt. Aus demselben Grund, der ihn zwang, die Mordscene noch in den III. Akt zu legen, nahm er auch das Gespräch der beiden Fürsten mit dem Kardinal (Shakesp. III. Akt IV. Sc.) ebendort auf. Dazu nötigte ihn ausserdem noch die Absicht, die päpstliche Partei als Gegenspieler des

Helden auftreten zu lassen. Dass es nicht Shakespeares Absicht war, den Streit zwischen Papst und König zum Kardinalpunkt des Stückes zu machen, geht schon aus der Thatsache hervor, dass er den Kardinal so spät auftreten lässt und sein Erscheinen nicht besser begründet.

Scene I.

So verstehen wir von dem Standpunkte Cibbers aus, warum er den Kardinal im Selbstgespräche auftreten lässt. Die Macht der Kirche, so sagt Pandulpho selbst, ist durch die Niederlage seines Bundesgenossen sehr erschüttert worden, er muss darauf gefasst sein, dass Philipp ihm mit Vorwürfen begegnet, und so ist es sein Bestreben, des Freundes gesunkenen Mut zu heben. Diese Scene findet sich in der Vorlage nicht, ist aber die Voraussetzung für die folgende.

Scene II

ist eine Umarbeitung der IV. Scene des III. Aktes von King John. Bei Shakespeare erscheint König Philipp in niedergeschlagener Stimmung, begleitet von Pandulpho und seinem Sohne. Seine Flotte ist zerstreut, sein Heer vernichtet, vergebens sucht der Kardinal ihn zu erheitern: „Habt Mut und Trost, es geht noch alles gut.“ Weniger fassungslos zeigt sich der Dauphin, freilich ist auch ihm der Ausgang des Kampfes unerwartet gekommen. Während dessen ist Konstanze aufgetreten „dieses Grab für eine Seele“, eine furchtbarere Anklägerin als Philipps eigenes Ich. Vorwurfsvoll wendet sie sich an ihren ehemaligen Freund: „Da seht ihr nun den Ausgang eures Friedens.“ Vergebens sucht Philipp, durch das eigene Weh ihr näher gerückt, sie zu trösten. Sie verschmäht nicht allein jeden Trost, sondern spricht auch ihre Sehnsucht nach dem Tode aus; die Mahnungen Philipps dienen nur dazu, ihre Verzweiflung noch mehr zum Ausbruch zu bringen. Mit wehmutvollen Gedanken an ihr Kind, das sie gefangen weiss, verlässt sie die Bühne. Im ganzen ist Cibber in der Bearbeitung dieser Scene selbständiger als man es sonst bei ihm gewohnt ist.

Gleich der Eingang der Scene zeigt uns in Philipp einen anderen Charakter als bei Shakespeare. Der Dauphin giebt nicht seinem Erstaunen über den unerwarteten Ausgang Ausdruck, sondern bedauert seine Gemahlin, auf die diese Niederlage einen sehr schmerzlichen Eindruck machen wird. Ebenso abweichend ist das Verhältnis Konstanzens und Philipps zu einander, die sich in ihrem Schmerze einander so nähern, dass der Kardinal fürchtet, er könne Philipp als Bundesgenossen verlieren.

Cibber B. V S. 278.

> These social sorrows, streaming to a point,
> But swell the flood and make our purposes
> Impracticable.

Sonst bewegt sich auch der Schmerz Konstanzens über den Verlust ihres Kindes in dem gleichen Gedankengange wie im Original. Doch verliert Konstanzes Wesen hier sehr an Eindruck, da der Bearbeiter ihre Reden kürzt, und zuweilen gerade die ergreifendsten und leidenschaftlichsten Stellen streicht; über den Grund dafür werden wir in dem zweiten Teil dieser Abhandlung zu sprechen haben.

Scene III.

Cibber geht an dieser Stelle nicht sofort zum Gespräch des Kardinals mit Philipp und dessen Sohn über, er lässt vielmehr durch Melun dem französischen König die Nachricht bringen, dass König Johann aus England, wohin er seinem Diener Falkonbridge gefolgt war, nach Calais zurückgekehrt ist. Diese Mitteilung war notwendig geworden, wenn Johann in Roan noch einmal den Versuch machen sollte, Diener Hubert für seinen Mordplan zu gewinnen, denn diesen hatte er samt dem unglücklichen Gefangenen in Roan zurückgelassen. Die zweite Nachricht, die Melun bringt, ist ebenso wichtig für das Folgende. Sie ist für Konstanze bestimmt und teilt ihr mit, dass Arthur in eins der Grenzschlösser gebracht ist. Konstanze äussert nun ihre Absicht, solange den Spuren des Gefangenen zu folgen, bis sie ihn gefunden. Um das spätere Handeln der Konstanze in diesem Sinne nicht unerwartet erscheinen zu lassen, hat Cibber diesen

Schluss hinzugefügt. Von diesem Auftritt findet sich natürlich bei Shakespeare nichts.

Scene IV

ist eine Bearbeitung des zweiten Teiles der IV. Scene des dritten Aufzuges von Shakespeares King John. Nachdem Konstanze in höchster Verzweiflung, in geistiger Zerrüttung die Bühne verlassen, hat sich des Dauphins und seines Vaters eine tiefe Niedergeschlagenheit bemächtigt, die sich in den Worten Ludwigs ausspricht:

> There's nothing in this world can make me joy:
> Life is as tedious as a twice-told tale
> Vexing the dull ear of a drowsy man.

Den Fürsten diese Hoffnungslosigkeit zu nehmen, sie wieder zu Dienern der Kirche zu machen, ist jetzt des Kardinals Aufgabe, und er entledigt sich ihrer zweifellos mit Geschick. Er macht ihnen klar, dass sie bisher nichts durch diese Niederlage verloren, dass ihnen vielmehr und nicht Johann die Zukunft gehöre, denn dieser werde der Verlockung, seinen gefangenen Gegner mit Gewalt zu beseitigen, sicher nicht widerstehen können. Die daraus entstehende Empörung des Volkes solle Ludwig nutzen, indem er kraft des Rechtes seiner Gattin Blanka auf den englischen Thron Anspruch erhebe, eine sichere Stütze werde sich ihm schon in dem Unwillen des Volkes über die Ausplünderung der Kirchen darbieten. Cibber gab dieser Scene einen anderen Eingang. Der Dauphin, der kurz zuvor die Bühne in niedergeschlagener Stimmung mit den Worten verlassen: O mournful Blanche! how wilt thou now receive me! erscheint mit der frohen Botschaft, dass die englischen Barone zum Aufstande bereit wären. In dem Schreiben, das er seinem Vater übergibt, hätten sie ihre Beschwerden niedergelegt und erklärt, dass sie einen französischen Einfall unterstützen würden. Philipp teilt ihm darauf mit, dass er Briefe ähnlichen Inhalts von Pembroke u. a. empfangen habe. Es ist nicht deutlich, warum Cibber an dieser Stelle die Empörung der Barone (von ihr findet sich keine Andeutung bei

Shakespeare) aufnimmt. Erschien es ihm notwendig die folgenden Ratschläge des Kardinals durch positive Thatsachen zu stützen? Aber damit hebt er ja die ganze Bedeutung der Katastrophe, die der Kardinal entwickelt, auf. Dieser sieht ein, wie jeder, der die menschliche Natur kennt, dass Johann zum Mörder werden muss. Dass des Kardinals Prophezeihungen einleuchtend seien, ist notwendig im Interesse der Katastrophe des Stückes. Und wie unvorbereitet fügt der Dichter des XVIII. Jahrhunderts seine Zuthat ein! Nirgends haben wir zuvor von einer Ursache für die Beschwerden des Adels gehört. Nach derartigen Nachrichten, wie sie die beiden Fürsten eben empfangen haben, hätte sich Cibber die Rede des Kardinals ersparen können. Dass Cibber die Bedeutung, die die Katastrophe in der Rede des Kardinals angenommen hat, nicht verstanden, beweist er am deutlichsten, wenn er sich Pandulpho mit folgenden Worten an die niedergeschlagenen Franzosen wenden lässt:

Cibber B. V S. 280.

Now mark! how secret are the ways of heaven!
That, from this battle lost, has only mov'd
The war to surer ground , from France to England!
O! never let dejection droop the head!
While thus the arm of Providence supports thee!

Und warum wendet sich des Bearbeiters Pandulpho an Philipp, warum nicht wie sein Vorbild an den Dauphin? Kann er nicht bei dem jugendlichen und darum dem Ehrgeiz eher zugänglichen Gemüt des letzteren viel leichter eine Zustimmung zu seinen Plänen erwarten? Im übrigen ist diese Scene nur eine Verwässerung der Vorlage. Die feine psychologische Begründung, die der Kardinal bei Shakespeare allen seinen Behauptungen gibt, fehlt. Die Kürze der Rede steht in keinem Verhältnis zu ihrer Wichtigkeit, ihr Eindruck ist abgeschwächt durch fortwährendes Eingreifen der Anwesenden. Man vergleiche z. B. den plumpen Schluss von der Rede des Kardinals bei Cibber mit dem bei Shakespeare.

Cibber B. V S. 281.

Yet when the war like Dauphin's trumpet fills
The English air, that instant sound destroys him!
(For John dreams not of yours, but Arthur's claim)

Thence falls the strong impressions on his fears! —
And if he kills him, what can save himself?
How shall our holy vengeance then pursue him!
Tempting, like hounds, his commons from allegiance
To snarl and seramble for the bones of majesty!

Shakespeare schloss die Scene mit der Rede des Kardinals, ja noch mehr, der Akt wird mit ihr beschlossen. Mit Recht, denn auch dem Zuschauer soll es klar werden, dass Johann selbst seinen Untergang herbeiführen wird. Diese Scene ist der Prolog zu den beiden folgenden Akten. Cibber dagegen liess seinen Philipp noch das Gespräch fortsetzen. Der König von Frankreich beschliesst nämlich, sofort zum Kriege zu rüsten. Bauern wie Adlige sollen ihren erschlafften Beutel noch einmal öffnen, und auch der Kardinal verspricht, die Schätze der Geistlichkeit in keiner Weise zu schonen. Philipp wendet sich sodann an seinen Sohn, diesen auffordernd, er solle so schnell wie möglich nach England übersetzen, um mit dem Kardinal als Ratgeber an seiner Seite das Werk der Eroberung zu beginnen.

Scene V.

Sie spielt sich auf dem Schlosse zu Roan ab und zeigt uns den zweiten, diesmal von mehr Glück begleiteten Versuch des Königs, Hubert für seinen Mordplan zu gewinnen. Es ist schon oben erörtert worden, was Cibber veranlassen konnte, seinen Johann zweimal um Hubert werben zu lassen, und dabei wurde betont, dass Cibber seine IX. Scene des II. Aktes durchaus selbständig schuf. In der vorliegenden wandelt er durchaus auf Shakespeares Pfaden, die Scene, die hier in Betracht kommt, ist die dritte im III. Akt des Originals. Johann ruft, nachdem Falkonbridge die Bühne verlassen hat, um seinen Aufbruch nach England vorzubereiten, Hubert zu sich heran. Er erklärt, dass er sich seinem Diener sehr verpflichtet wisse, und dass er seinem Ohr ein Geheimnis anzuvertrauen habe. In meisterhafter Weise macht er Hubert verständlich, dass er ihm nicht offen sein Geheimnis mitteilen könne, und nachdem dieser ver-

sprochen, jede That zu vollbringen, wenn auch der Tod an sie geknüpft sei, offenbart der König in abgerissenen Worten den Wunsch seiner Seele und erhält von Hubert die feste Zusicherung: „Er soll nicht leben.“ Dass Cibber im Hinblick auf Scene IX seines II. Aktes eine andere Einleitung wählen musste, ist klar. Johann bedankt sich bei Hubert, dass dieser den gefangenen Prinzen in so strengem Gewahrsam gehalten habe, muss aber dann dem Argwohn des Dieners begegnen, der vermutet, dass sein Herr nur seine Ehrlichkeit habe prüfen wollen. Und nun bemüht sich der König im Anschluss an Shakespeare seinen Diener auf seine Seite zu ziehen. Es werden die Reden des Shakespeareschen Johann wörtlich übernommen, nur die Fragen und Antworten des Dieners schuf Cibber selbständig. Zu bemerken ist ferner, dass der Hubert des Bearbeiters bei weitem keine so passive Rolle spielt als der des Originals. Cibber sucht die ganze Scene zum lebhaften Dialoge zu gestalten, wodurch ein grosser Teil des Interesses, das Shakespeares Johann auf sich zieht, bei Cibber von Hubert in Anspruch genommen wird.

Scene VI

ist eine eigene Schöpfung des Bearbeiters und bringt uns die Seelenstimmung Huberts vor dem Mordversuche zum Ausdruck. Für die Einführung dieses Monologes mag der Umstand bestimmend gewesen sein, dass Cibber sofort der Einwilligung in den Mord die That folgen liess. Selbstverständlich musste sich Hubert in diesem Falle in grösster Erregung befinden, da seine Seele sich noch nicht in den Gedanken des Mordes eingelebt und sich mit ihm abgefunden hatte. Das Nähere gehört in die Charakteristik Huberts und wird in Teil II behandelt werden.

Scene VII

stellt uns den Mordversuch Huberts und sein Misslingen dar, sie ist ein Meisterstück Shakespearescher Kunst; freilich fällt sie fast ganz ausserhalb der Handlung und kann also hier nur kurz behandelt werden. Bei Shakespeare spielt sie

auf der Burg Northampton in England, bei Cibber in Roan. Wir finden Hubert im Eingang mit den Vorkehrungen zum Morde beschäftigt, zwei Diener müssen Eisen glühen, denn dem Prinzen sollen die Augen ausgebrannt werden. Arthur leitet das Gespräch mit seinem Gefangenwärter ein und offenbart in diesem, nichts ahnend von seinem schrecklichen Ende, eine grosse Liebe zu ihm. Schliesslich erfährt er die grausamen Absichten seines Freundes, und nun beginnt ein Kampf zwischen beiden, aus dem schliesslich Arthurs Unschuld und Jugend siegreich hervorgeht. Cibbers Nachahmung fällt gegen das Vorbild ausserordentlich ab. Zwar ist es verständlich, wenn Cibber die Blendung in Erdolchen verwandelt, da durch erstere der dem König verhasste Nebenbuhler nicht unschädlich gemacht wird. Aber gerade auf dieser bizarren Idee baut sich die ergreifende Schönheit der Scene auf, denn Arthur führt den rührenden Kampf um sein Augenlicht. Was Cibber dagegen als Ersatz bietet, ist matt und zeigt den krassen Unterschied in der Begabung beider Dichter. Natürlich nimmt die Scene denselben Ausgang wie bei Shakespeare.

Scene VIII.

Während Hubert dem geretteten Knaben mitteilt, dass er ihn in der Nacht nach England flüchten will, um ihn dort zu verbergen, bis er vor den Nachstellungen des Königs sicher ist, meldet ein Bote die Ankunft der Konstanze, die gekommen ist, um ihren Sohn zu sehen. Hubert lässt ihr eine Zusammenkunft mit Arthur zusichern, und der im Gewissen über seinen Mordversuch Aufgeregte wird dann von Arthur getröstet. Die Scene ist von Cibber selbst geschaffen und nur geeignet, den Lauf der Handlung aufzuhalten.

AKT IV.

Wenn Cibber geglaubt hatte, Johann eine stärkere Sprache gegen die Kirche reden lassen zu müssen, und wenn er im IV. Akt meinte, die Macht der Kirche betonen, sie gewissermassen als zweite Gegenspielerin ausspielen zu

sollen, so hatte er, wie bereits ausgeführt, Shakespeare nicht verstanden. Die Art, wie Shakespeare das Drama seines Vorgängers Hall benutzte, hätte ihm das sagen können, und wenn ihm diese Vorlage nicht bekannt war, so sprach der IV. Akt eine ebenso deutliche Sprache. Wir entnehmen aus ihm, dass Johann, ohne sich zu schaden, Kirche und Geistlichkeit hätte verachten können, aber die Unthat gegen einen unschuldigen Knaben, das Sittengesetz stürzt ihn. Darum ist auch der IV. Akt bei Shakespeare fast ausschliesslich eine Schilderung des immer tiefer in Schwermut und Gewissensqualen versinkenden Königs. Bei Cibber tritt dieser Gesichtspunkt in den meisten Scenen des IV. Aktes durchaus in den Hintergrund, er veranschaulicht uns vielmehr den Kampf gegen den französischen König, der indirekt auch ein Kampf gegen die Kirche ist. Nur in der letzten Scene lernen wir die Bedeutung, die der Mord für die Zukunft des Königs haben soll, unbestimmt erkennen. Zu erwähnen bleibt noch ein Umstand, den wohl Cibbers Drama, aber nicht sein Original kennt, es ist der Kampf der Grossen des Reiches um ihre Rechte und Freiheiten. Eingeleitet ist derselbe schon durch Scene IV des III. Aktes. Von den ersten Interpreten bis Bulthaupt ist die Frage aufgeworfen worden, warum die Magna Charta nicht in dem Drama Shakespeares erwähnt wird. Die deutschen Litteraturhistoriker haben darauf hingewiesen, dass Shakespeares Zeit den Wert derselben nicht zu schätzen wusste und dass erst durch die Kämpfe zwischen den Commons und Stuarts die Verfassungsfrage eine durchgreifende Bedeutung erhielt. Aber es ist natürlich, dass ein Dichter des XVIII. Jahrhunderts versuchte diese Gesichtspunkte in sein Stück hineinzutragen, mit welchem Erfolg werden wir später sehen.

Scene I

führt uns in das Lager des Dauphins bei Edmundsbury. Die französischen Truppen, denen sich der englische Adel angeschlossen hat, sind bereits im Lande des Feindes, Johann hat sich vor ihnen zurückgezogen. Wir finden Salisbury und Pembroke im Gespräch. Ersterer giebt seiner Freude

Ausdruck, dass es ihnen geglückt ist, ihre Rechte mit Hülfe von Frankreichs Waffen wiederherzustellen. Anderer Ansicht ist Pembroke. Die alten Rechte seien gesichert, aber der päpstliche Bann habe Johanns Herrscherwürde für immer vernichtet, und Englands Thron sei dem Dauphin zugesprochen. Es sei jetzt nötig, sich so schnell als möglich des fremden Herrn zu entledigen. Dieser Meinung tritt auch Salisbury bei, der um keinen Preis England in Knechtschaft sinken lassen will.

Scene II.

Von Salisbury und Pembroke begrüsst tritt der Dauphin auf und berichtet, dass er von Kundschaftern erfahren, Johann habe plötzlich alle Zelte abgebrochen und sich in fluchtartiger Eile nordwärts gewandt. Aber er zweifelt nicht, dass es ihm gelingen werde, den Feind zum Stehen zu bringen. Salisbury berichtet darauf, dass man Hubert habe in Dover landen sehen, der sofort seinem Herrn gefolgt sei, und dass man den Verdacht hege, Huberts geheime Aufträge hätten mit dem Tode Arthurs geendet. Der Dauphin erklärt, dass diese Nachricht zweifellos eine Veränderung ihrer Massnahmen notwendig mache, dass er jedoch nicht eher daran denke, als bis sie ihre sichere Bestätigung gefunden habe. Bei Salisbury erkundigt er sich sodann, wie das Volk in denjenigen Landesteilen, in die sich der König geflüchtet habe, gesonnen sei. Die Scene dient erstens dazu, uns die Operationen der Gegenspieler zu veranschaulichen, ferner soll sie uns im Verein mit der III. und IV. Scene die Unterwerfung Johanns unter die Gewalt des Papstes verständlich machen, sie ist ebenso wie die vorangehende eine durchaus selbständige Schöpfung des Bearbeiters.

Scene III

soll den Untergang Johanns als Folge des auf das ganze Volk ausgeübten Terrorismus von seiten der geistlichen Gewalt erscheinen lassen. Zu den Anwesenden der vorigen Scene gesellt sich der Kardinal, er lobt den Adel und den Dauphin, dass sie so wacker der heiligen Sache gedient

hätten und knüpft daran den Wunsch, dass die Rache der Kirche bis in die fernste Zeit dem Lande zur Warnung dienen möge. Von dem Dauphin befragt, welche Wirkung der Bannstrahl auf das Volk geübt habe, giebt er eine nach Salisburys Versicherung übertriebene Schilderung von der Zerrüttung der bestehenden Zustände.

Scene IV.

Wenn man über den Zweck der bisherigen Scenen des IV. Aktes noch Zweifel hegen könnte, so würde diese Scene sie beseitigen. Nachdem die päpstliche Partei als Gegenspieler aufgetreten ist, wird uns Johanns Feldzug gegen die Geistlichkeit geschildert. Cibber glaubte sich dazu verpflichtet, nachdem er Johann zum Gegenpol der Kirche gemacht hatte. Shakespeares Johann überlässt Falkonbridge die Ausplünderung der Geistlichkeit, sein Gemüt ist von den Folgen der schweren That zu verdüstert. Die ganze IV. Scene von Papal Tyranny handelt von Johanns strengem Vorgehen gegen die Geistlichkeit. Was will das aber besagen, wenn wir hören, dass kurz darauf eben dieser Johann sich der Geistlichkeit unterwirft, ja noch mehr, gleich in der folgenden Scene dem Kardinal Friedensanträge machen lässt! Melun berichtet, dass nordostwärts vom französischen Lager Verstärkungen für Johann gelandet seien, er schildert sodann aus eigener Anschauung das rücksichtslose Vorgehen des Königs gegen die Geistlichkeit. Kurz darauf meldet ein Bote die Ankunft einer Schar vertriebener Prälaten, die die Hülfe des Dauphins in Anspruch nehmen wollen. Die eindringlichen Ermahnungen des Kardinals verfehlen ihren Eindruck nicht auf den französischen Thronfolger, und dieser beschliesst mit Tagesanbruch den Feind durch einen unerwarteten Angriff zu überraschen.

Scene V

bringt uns einen Monolog Pandulphos, und das ist wiederum bezeichnend für das Verhältnis der Bearbeitung zum Original. Der Inhalt des Monologs ist auch bei Shakespeare ein not-

wendiger Seelenvorgang, aber der Elisabethaner führte ihn uns nicht vor Augen, denn erstens können wir auf ihn schliessen aus dem Vertrage des Kardinals mit Johann, ferner spielt die Kirche an dieser Stelle keine Rolle mehr, alles konzentriert sich vielmehr, da das Drama seinem Ende zueilt, auf die Gestalt Johanns. Der Inhalt der Scene ist folgender. Der Kardinal beginnt besorgt zu werden wegen der wachsenden Macht des Dauphins und fürchtet, dass dieser eines Tages dem römischen Stuhle gefährlich werden könne, deshalb beschliesst er, den geheimen Anträgen Johanns gegenüber sich nicht ablehnend zu verhalten.

Scene VI.

Ein Offizier meldet, dass ein Bote König Johanns Zutritt zum Kardinal zu erhalten wünsche, was dieser zuerst entrüstet, nach einiger Zögerung gestattet.

Scene VII.

Sie kommt nicht so vorbereitet, wie man erwarten sollte. Zwischen Johann und dem Dauphin ist es noch zu keiner Schlacht gekommen, die Fluchtbewegungen vor dem französischen Heere sind beabsichtigte List gewesen, um die Landung der aus Frankreich kommenden Hilfstruppen zu sichern. Dass Johann noch ein sehr Achtung gebietender Gegner ist, gesteht der Kardinal selbst, wenn er von ihm sagt: we must with temper cherish him to submission, wenn er selbst im Zweifel ist, wie sich nach dem frischen Zuzug des Königs Geschick gestalten werde. Ja der rücksichtslose Kampf gegen die Geistlichkeit kann nur so gedeutet werden, als denke er noch garnicht an einen für ihn unglücklichen Ausgang, und von der Wirkung des Todes Arthurs auf die Volksmassen wissen wir noch nichts. Somit wird schon hier eine Beurteilung der vorangehenden Scenen möglich, die dahin geht, dass es nicht gelungen ist, in ihnen den ersten Schritt Johanns zur Unterwerfung genügend zu motivieren. Der Zweck der Scene ist, uns vorzubereiten auf die demütigende Unterwerfung des Königs, wie sie die

III. Scene des V. Aktes bringt. Falkonbridge, der auf Befehl des Kardinals zur Audienz zugelassen wird, naht sich diesem demütig und bittet ihn zuerst um den Segen für seine Sendung. Diesen verweigert ihm Pandulpho, da der Fluch über das ganze Land ausgesprochen sei. Aus dem demütigen Gebahren des Dieners erkennt er die Lage Johanns und will nun rücksichtslos den Ketzer seine Macht fühlen lassen. Als er aber Garantie für die Ehrlichkeit des um Frieden nachsuchenden Johann verlangt und des Gesandten Benehmen tadelt, wird ihm versichert, dass Johann sich der Kirche nicht als gebannter Christ nahe, sondern als König, dessen Freundschaft von der Politik abhänge. Vor dem stets mächtiger werdenden Dauphin gewarnt, beschliesst der Kardinal endlich, den Friedensantrag Johanns einer näheren Überlegung zu würdigen.

Scene VIII.

Nachdem Pandulpho ihn verlassen, giebt sich Falkonbridge Rechenschaft über das egoistische Gebahren der Kirche wie seiner ganzen Zeit und verbirgt sich die Schwächen seines eigenen Charakters nicht. Da nur List die Sicherheit des Thrones verbürgen kann, so will er mittelst ihrer versuchen, sein zerrissenes Vaterland wieder zu einigen. Dieser Auftritt erinnert sehr an den Schluss des zweiten Aufzuges bei Shakespeare, ohne sich freilich im einzelnen näher mit ihm zu berühren.

Es ist in den Bemerkungen zu Scene VII der Versuch gemacht, alle bisherigen Auftritte des IV. Aktes hinsichtlich ihres Zweckes zu bestimmen, hier mag noch erwähnt werden, dass sie fast ohne Ausnahme handlungsarm sind, und zum grossen Teil nur Schilderungen bieten, die uns wohl von Johann berichten, dadurch aber das Verlangen nur um so reger machen, den Helden selbst im Streit mit den widerstrebenden Gewalten zu sehen. Wir gewinnen schon hier die Gewissheit, dass Cibbers Tendenz, den Helden im Streit mit der Kirche untergehen zu lassen, der wahren Tragik entbehrt. Am deutlichsten wird Cibbers Fehler, wenn wir die bisherigen Scenen mit den ersten des IV. Aktes bei

Shakespeare vergleichen, deshalb sei hier eine kurze Inhaltsangabe derselben gestattet.

Der Ort ist ein Staatszimmer im königlichen Palaste. Johann hat sich zum zweiten Male krönen lassen und hofft, wie er dem ihn umgebenden Adel erklärt, dass man diesen Akt mit Freuden begrüssen werde. Aber Pembroke bedeutet ihn, dass dieser Schritt überflüssig, ja sogar schädlich für das Ansehen des Königs sei, der Bürger werde durch diesen ungewohnten Vorgang stutzig, gesunde Meinung krank. Der König entgegnet, dass er diesen Schritt nicht unbedacht gethan und dass er bereit sei, jedem Wunsche seiner Edlen nachzukommen. Und nun erfährt er, was er nicht erwartet hat, sein Volk sei unwillig, dass er ein Mitglied des Königshauses in Gefangenschaft halte und fordere Freilassung desselben. Das kann natürlich der König nicht mehr gewähren, da er Arthur tot glaubt, und so erklärt er, dass Arthur in der Nacht gestorben sei. Aber diese Nachricht findet keinen Glauben bei seinem Adel, schaudernd wendet sich dieser von dem Mörder ab, und Pembroke giebt zu verstehen, dass dieser Mord das Aufstandssignal sein werde.

Es folgt nun der kurze Monolog, in dem der König das ganze Unheil einsieht, das dieser Mord im Gefolge haben wird, er erkennt: „Es wird mit Blut kein fester Grund gelegt, kein sicheres Leben schafft uns andrer Tod.“ An diese Scene schliesst Shakespeare noch verschiedene andere Vorgänge, die in Form von Nachrichten in ihrer Wirkung auf das Gemüt des Königs gezeigt werden, so erhält er durch einen Boten die Mitteilung, dass von Frankreich her eine grosse Heeresmacht nahe. Bestürzt frägt Johann, wo denn seiner Mutter Sorge gewesen sei, dass Frankreich solch ein Heer vereinen konnte, da erfährt er, dass sie gestorben sei und Konstanze im Wahnsinne geendet habe.

Cibber hat, abgesehen von dem kurzen Monologe, die ganze II. Scene des IV. Aktes fallen lassen; mit Unrecht, denn in der Vorlage wird uns in der That, wie aus der kurzen Inhaltsangabe ersichtlich, ein Kampf des Helden mit den widerstrebenden Gewalten vorgeführt, während die ersten sieben Scenen des IV. Aktes der adaptation (selbst zugegeben, dass der Kampf mit der Kirche ein genügend tragisches

Motiv für den Untergang des Helden böte) nicht einmal dieser Forderung genügen.

Scene IX.

Sie ist die Entsprechung des soeben erwähnten kurzen Monologes (Scene II, Aufzug IV) bei Shakespeare; ein Vergleich beider ist ausserordentlich lehrreich betreffs der Charakteristik beider Helden. Hier sei nur kurz der Gedankengang desselben angedeutet. Johann sitzt in seinem Zelt, des Kampfes überdrüssig für ein Volk, das sich in den Ketten Roms gefällt. Er bedauert, den Mord Arthurs angeordnet zu haben, weil dieser ihn vollends ins Verderben zu stürzen drohe, doch hofft er in Rom noch eine Stütze seines wankenden Thrones zu finden.

Scene X.

Sie schliesst sich an die entsprechende bei Shakespeare an. Besser motiviert als in der Vorlage ist von Cibber das Auftreten des Dieners Hubert. Er kommt, um mitzuteilen, dass er Arthur nicht gemordet habe, (Sir be patient, when you heas mystory —) was ja natürlich ist, da die Nachricht von der Ermordung des Kindes des Königs Sache bereits arg gefährdet hat. Bei Shakespeare dagegen erscheint Hubert um dem schwer gebeugten Johann die Einwirkung der Todesnachricht auf die Volksseele zu schildern, während Cibber diesen Bericht dem Bastard überlässt. Hubert teilt im Original seinem Herrscher die wunderbaren Vorgänge mit, die sich am Himmel abgespielt haben, um dann zur Schilderung der Erregung des Volkes überzugehen. Das ruft den Zorn des Königs hervor, und er wendet sich vorwurfsvoll an seinen Diener, der keinen Grund hatte, den Tod des Kindes zu wünschen und es doch mordete. Ja er macht ihn, nachdem er einen Augenblick an sich selbst irre geworden, verantwortlich für die That, die er, der König, selbst angeregt hat. Aber Hubert legt ihm Brief und Siegel vor, die ihn zu der That ermächtigt haben, und teilt ihm dann mit, dass er den Auftrag des Herrn nicht ausgeführt und dass sein Nebenbuhler noch lebe. Sofort erhält er nun den Befehl, zu den Adligen zu eilen und sie durch die

unerwartete Nachricht zu den Fahnen ihres Königs zurückzuführen. Cibber schliesst sich eng an sein Vorbild an und übernimmt die Reden des Königs zum teil wörtlich. Etwas anders als bei Shakespeare ist jedoch der Charakter Huberts gezeichnet. Der von Johann gesprochene Schluss ist bei Cibber eine weit lebendigere Dankesbezeugung als bei Shakespeare, auch erhält Hubert in der adaptation nicht den Auftrag, die Nachricht, dass Arthur lebt, an den Adel zu überbringen.

Scene XI.

Den Bericht Huberts von der Erregung des Volkes legte Cibber, wie schon bemerkt, dem Falkonbridge in den Mund. Dass im Original beide ähnliche Nachrichten bringen, mochte den Bearbeiter veranlassen, nur dem einen von ihnen diese Mission zu übertragen. Er übersah dabei, dass Shakespeare sich bemüht, uns Schritt für Schritt den sinkenden König zu zeichnen, ja dieser ging noch weiter; selbst der Volksaberglaube muss einen Vertreter vor den Herrscher senden, um die gegen den Verbrecher wirkenden Faktoren möglichst deutlich zur Anschauung zu bringen. Wenn Cibber sich darum nicht kümmerte, so beweist er, dass für ihn der Mordversuch des Königs nicht die Bedeutung hat, wie für Shakespeare. Und wie thöricht ist es, wenn Cibber im Gegensatz zu Shakespeare diese Scene dem Streite des Königs mit Hubert folgen lässt! Denn wenn es dem König bereits bekannt ist, dass sein Gegner noch lebt, so wird natürlich eine Nachricht, wie sie Falkonbridge bringt, nicht mehr wirken können. Des Verständnisses wegen sei kurz der Inhalt wiedergegeben. Vom König befragt, wie sein Gesuch beim Kardinal aufgenommen sei, berichtet Falkonbridge, dass Rom Johanns Friedensanträge unter der Bedingung annehme, dass Englands König sich dem päpstlichen Stuhl unterwerfe. Dann gibt der Bastard eine Schilderung der Volkserregung und versichert, dass der Adel sich nicht eher beruhigen werde, als bis der Mörder Hubert ausgeliefert sei. Hubert wird dann angewiesen, den Baronen den lebenden Arthur zu zeigen, während Falkonbridge ihnen die Bestätigung ihrer Rechte und Forderungen zusichern soll.

Es kann nach dem Voraufgehenden kein Zweifel sein, dass der vierte Akt der Bearbeitung verfehlt ist. Nicht allein im Bau, der Idee und Handlung nur matt hervortreten lässt, der den Zusammenhang der Begebenheiten verschleiert (der Zuschauer muss mit zwei nebeneinander herlaufenden Ursachen für den Untergang des Königs rechnen) sondern, wie wir später sehen werden, auch zum teil in der Charakteristik der Personen.

AKT V.

Cibber eröffnet denselben mit der Todesscene Arthurs und dem sich daranschliessenden zweiten Abfall der Barone. Das geschieht im Gegensatz zu Shakespeare, der beides noch an das Ende des IV. Aktes legt und zwar aus folgendem Grunde Da die Einwirkung des Mordes auf die Adligen im vorigen Akte nicht genügend zu Tage getreten ist, da wir dort in ausführlicher Scene andere Gründe für ihren Abfall kennen gelernt haben, so glaubte Cibber diesen zweiten Abfall der Barone um so wirkungsvoller hervortreten zu lassen, wenn er ihn in die Nähe der Katastrophe rückte. Aber abgesehen davon, dass das Verhalten der Barone sehr unwahrscheinlich ist, erhebt sich die Frage, warum sich denn der Adel erst so spät entschliesst, für den unglücklichen Arthur einzutreten, nachdem er doch schon lange den Mord des Kindes erfahren hat. Shakespeare nahm die Todesscene ebenso wie den Abfall der Barone noch in den vierten Akt, mit Recht, denn es soll uns schon jetzt kein Zweifel bleiben, welchen Ausgang das Geschick Johanns nehmen wird.

Scene I

ist eine getreue Nachbildung der Todesscene bei Shakespeare. Wir sehen den unglücklichen Arthur, wie er, um dem Gefängnis zu entrinnen, den Sprung von der Zinne wagt, der ihm den Tod bringen soll. Cibber hat nur die Rede des unglücklichen Thronprätendenten etwas weiter ausgesponnen.

Seene II.

Bei Shakespeare treten nun Pembroke, Salisbury und Bigot auf. Die beiden Ersteren im Gespräch über das

Bündnis, das der Dauphin ihnen durch den Grafen Melun hat vorschlagen lassen. Diesen Augenblick benutzt der Bastard, sie im Namen des Königs zu bitten, seinen unglücklichen Herrn im Palaste aufzusuchen. Aber energisch weist Salisbury ein solches Ansinnen zurück; während des Gespräches mit dem Gesandten des Königs erblickt er die Leiche Arthurs, die er sowohl wie Pembroke erkennen. Beiden ist es klar, dass hier kein Zufall im Spiel sein kann und beide schwören, nicht zu rasten, bis sie das Verbrechen gesühnt haben. In demselben Augenblick tritt Hubert auf und meldet, dass der Prinz lebe, diese Nachricht versetzt Salisbury in solche Erregung, dass er bereit ist, mit dem Schwerte an Hubert Rache zu üben, woran er jedoch von Falkonbridge gehindert wird. Vergebens, dass der Kämmerer seine Unschuld beteuert, von Schauder erfüllt, verlassen die englischen Adligen die Bühne. Mit denselben Vorwürfen wie Salisbury tritt auch Falkonbridge dem Hubert entgegen, aber er glaubt doch dessen Eidesversicherungen, und heisst ihn den Toten forttragen. In dem Monologe, mit dem er die Scene schliesst, sehen wir, dass er sich der Tragweite dieses Ereignisses wohl bewusst ist, und nachdem er einen Augenblick irre geworden, beschliesst er, alle seine Kräfte in den Dienst des Vaterlandes zu stellen. Cibbers Geschmack fand an dieser Scene wenig zu ändern. Der andere Anfang ist charakteristisch für den Salisbury des Bearbeiters. Hubert tritt in der Bearbeitung noch auf, ehe man Arthurs Leichnam gefunden, und Salisbury ersticht den Kämmerer trotz seines feierlichen Eidschwures, und ohne dass Falkonbridge diesen Ausgang zu verhindern sucht. Da auch Falkonbridge noch nicht von Huberts Unschuld überzeugt ist, so fordert er den Sterbenden auf, ein offenes Geständnis abzulegen, was dieser auch thut. Die Scene ist trotz der nicht auffälligen Änderungen wichtig für die Charakteristik Salisburys. Der Schlussmonolog fehlt, an seiner Stelle wird uns eine Unterredung zwischen Salisbury und dem Bastard geboten, in der letzterer vergebens versucht, die englischen Adligen für seinen König zurückzugewinnen.

Scene III

hat ihr Vorbild in der ersten Scene des fünften Aktes bei Shakespeare und zeigt die Wiederaufnahme des Königs in den Schoss der Kirche und seine Belehnung mit der englischen Krone. Bei Shakespeare geht dieser Akt vor sich, ohne dass er die Zeichen besonderer Demütigung trüge. Johann überreicht seine Krone, um sie aus des Kardinals Hand mit den Worten zu empfangen: „Nehmt zurück aus dieser meiner Hand, als Lehn des Papstes, die königliche Hoheit und Gewalt.“ Es bleibt uns kein Zweifel, dass Johann sich dem nur unterworfen hat, um sein Volk wieder auf seine Seite zu ziehen. Cibber hält sich im ganzen an den Gedankengang des Originals, doch scheint die grössere Länge der Scene zu dem Schluss zu berechtigen, dass er ihr mehr Wichtigkeit beimisst als Shakespeare. Sie wird schon weit feierlicher eingeleitet. Pandulpho tritt auf an der Spitze der Geistlichkeit, unter den Klängen einer feierlichen Musik, dann König Johann, der im Gehen von zwei Äbten unterstützt wird, mit einem Gefolge von Offizieren und Edlen seines Hofstaates. Der Abt wendet sich fürbittend für Johann an den Kardinal und empfiehlt ihn seiner Gnade. Johann spricht sein tiefstes Bedauern über seine Auflehnung gegen die Kirche aus und erhält seine Krone zurück, nachdem der Kardinal mit dem Fusse auf sie getreten. Schon der vorangehende Akt hat bewiesen, wie Cibber alles darauf ankam, das Verhältnis Johanns zur Kirche herauszuarbeiten. Wenn er diese Scene zu einer besonders tiefen Demütigung für den König gestaltete, so wollte er zeigen, wie ein energischer Herrscher sich schliesslich doch der überlegenen Gewalt beugen muss. Cibber hat uns jedoch im IV. Akt keineswegs von der Notwendigkeit dieser Demütigung zu überzeugen vermocht, was auch nicht möglich war, da er, wie Teil II beweisen wird, in der Charakteristik seines Helden eng der Vorlage folgte.

Bei Shakespeare folgt nach der Unterwerfungsscene ein Bericht Huberts. Dieser verkündet dem König, dass ganz Kent sich schon ergeben und dass London den französischen Thronfolger wie einen gütigen Wirt empfangen

habe. Zugleich hört der König, dass Arthur tot sei und das Volk sich von neuem von ihm abgewandt habe. Der König ist darüber aufs tiefste niedergeschlagen, aber der Bastard ermahnt ihn, seine Hoffnungslosigkeit nicht vor der Umgebung zur Schau zu tragen. Der Diener erfährt darauf von ihm, dass er ein Bündnis mit dem päpstlichen Legaten geschlossen habe, was freilich keineswegs dessen Billigung findet, sondern ihn zu der Erklärung veranlasst, dass der König lieber seiner eigenen Kraft vertrauen solle. Aber dies lehnt Johann ab und überlässt seinem Vetter die Leitung des englischen Staatsschiffes. Diese Scene ist wiederum wichtig, da sie uns einen Blick in das Seelenleben des immermehr sinkenden Helden gestattet, sie ist ferner wichtig für Falkonbridge, in dem wir den immer deutlicher hervortretenden Retter des Vaterlandes erblicken. Dass Cibber diese Scene fallen liess, ist hier noch wenig verständlich, doch werden seine Absichten uns aus einer der folgenden Scenen klar werden.

Scene II des V. Aktes von Shakespeares King John spielt auf einer Ebene bei St. Edmundsbury. Ludwig nimmt den schriftlichen Vertrag entgegen, in dem sich der englische Adel verpflichtet, dem Dauphin die geschworene Treue zu halten. Salisbury versichert noch einmal den französischen Thronfolger seiner unentwegten Ergebenheit, und giebt unverhohlen seinem Bedauern Ausdruck, dass die Streitigkeiten des englischen Reiches einen solchen Ausgang genommen hätten, aber um das Recht zu retten, tritt er, wenn auch mit weinenden Augen, in die Reihen des Feindes. Ludwig entgegnet ihm, dass er den Schmerz des Bundesgenossen wohl zu würdigen wisse, ermahnt ihn jedoch, sich nicht von demselben übermannen zu lassen.

Diese Scene war notwendig geworden für das Verständnis von Salisburys Charakter. Dass sie Cibber nicht aufgenommen hat, mag darin begründet sein, dass seine englischen Adligen schon in der I. Scene des IV. Aktes ihre Stellung zum Vaterlande klarlegen, übrigens kommt Cibber noch einmal in Scene VI auf das Verhältnis der englischen Grossen zum Reiche zu sprechen.

Scene IV

hat kein Vorbild in der Tragödie Shakespeares und wurde eingefügt, um uns die Aktionen von Johanns Gegnern zu veranschaulichen, sie soll also ohne Zweifel die Handlung fortführen. Aber wie wenig ist dies der Fall! Der Dauphin und die englischen Grossen streiten sich, wann man Johann angreifen solle. Der Dauphin macht geltend, dass ein Angriff in der Nacht eine grössere Aussicht auf Erfolg biete, er rät, sofort zum Marsch zu rüsten, da Johann ihnen keinen Widerstand entgegensetzen könne; ein grosser Teil seines Heeres sei in den Sümpfen umgekommen. Dagegen schlägt Salisbury vor, erst mit Tagesanbruch zum Kampf überzugehen, und sein Rat findet, nachdem Pembroke für ihn nachdrücklich eingetreten ist, auch die Billigung des Dauphins.

Scene V

ist die Nachbildung eines Teiles der zweiten Scene des V. Aktes von King John. Pandulpho tritt auf, teilt dem Dauphin mit, dass der englische König sich mit dem heiligen Stuhle versöhnt habe, und ermahnt ihn, alle Feindseligkeiten gegen England einzustellen. Aber entrüstet weist Ludwig ein derartiges Ansinnen zurück, er greift aufs energischste den Kardinal an, der ihn zuerst veranlasst habe, Ansprüche auf den englischen Thron zu erheben, und verwahrt sich entschieden dagegen, Roms Sklave zu sein. Vergebens mahnt ihn Pandulpho, die Verhältnisse nicht so oberflächlich zu betrachten. Ludwig erklärt, dass er sich durch kein Bedenken in seinem Siegeslaufe aufhalten lassen wolle. In demselben Augenblicke erscheint der Bastard, um sich über den Ausgang von des Kardinals Friedensvermittlungen zu vergewissern. Als er vernimmt, dass Pandulphos Bemühungen erfolglos gewesen sind, erklärt er, dass sein Herr wohl gerüstet den Gegner erwarte. Mit rücksichtslosem Vorwurf wendet er sich an die englischen Adligen, deren Weiber und Kinder ein für sie beschämendes Beispiel von Vaterlandsliebe gäben. Nachdem der Bastard noch einmal seines Königs Mut und Entschlossenheit hervorgehoben hat, verlässt er wie der Dauphin die Bühne, um den Waffen die Ent-

scheidung zu überlassen. Cibber leitet die Scene besser ein, bei ihm deutet Pandulpho erst allgemein das Resultat seiner Unterhandlung mit Johann an. Ausführlich schildert er den Vorgang der Unterwerfung Johanns, und im Gespräch mit dem Dauphin tritt Pandulpho weit mehr hervor als im Original, wofür Cibbers Tendenz, die Kirche überall in den Vordergrund treten zu lassen, die Erklärung giebt. Es bleibt noch zu bemerken, dass Falkonbridge sich schon auf der Bühne befindet, als der Streit zwischen Pandulpho und dem Dauphin beginnt, er hat also keinen Grund, sich nach dem Ausgang von Pandulphos Versöhnungsversuchen zu erkundigen. Abweichend von Shakespeare nimmt auch er hier gegen den Kardinal Partei, ferner fällt es auf, dass Cibber ihn den Schritt der Demütigung seines Herrn entschuldigen lässt. Recht matt und sehr kurz im Verhältnis zu der entsprechenden Stelle bei Shakespeare ist die Rede des Bastard gegen den Dauphin, was beweist, dass der patriotische Gesichtspunkt, von dem Shakespeare aus sein Drama betrachtet wissen will, für den Bearbeiter in den Hintergrund tritt.

Scene VI

ist als Gegensatz zu dem rücksichtslosen Vorwurf Falkonbridges gegen die englischen Grossen in der vorangehenden Shakespeareschen Scene gedacht; sie ist selbständig von Cibber geschaffen, wohl zu dem Zweck, uns über die patriotische Gesinnung Salisburys und seiner Genossen nicht im Zweifel zu lassen. Falkonbridge stellt ihnen noch einmal die Gefahr vor Augen, in die sie das Vaterland durch ihre feindliche Haltung bringen, die Grossen weisen zwar jede Einigung zurück, erklären sich aber darin einig mit dem Bastard, dass sie das Vaterland nicht in Knechtschaft geraten lassen wollen, wie weit sie auch ihre bürgerlichen Streitigkeiten von einander trennen. Falkonbridge giebt darauf seinen Freunden zu verstehen, dass er sogleich zum König eilen werde, um ihn noch einmal zu veranlassen, Verhandlungen anzubahnen, ehe der Kampf eröffnet werde.

In der folgenden Scene finden wir bei Shakespeare die Schlacht schon im Gange. Der kranke Johann wird durch

einen Boten des siegreichen Falkonbridge aufgefordert, das Schlachtfeld zu verlassen. Nur zögernd und ohne Freude über den Erfolg seines Verwandten verlässt er den Kampfplatz. In derselben Gemütsstimmung zeigt uns Cibber seinen Johann in

Scene VII.

Der König beklagt, dass ihn die Körperkraft in einem Augenblick verlasse, wo er ihrer am meisten bedürfe, und schildert dann die Stellung eines Königs als keineswegs beneidenswert.

Scene VIII

ist Cibbers eigenes Werk. Falkonbridge tritt auf und teilt dem König das Herannahen des Feindes mit, er ermahnt ihn, dem Kampfe fernzubleiben, aber der Herrscher will noch einmal seine Kräfte sammeln und, wenn er nicht siegen kann, auf dem Bette der Ehre sterben. Diese Scene ist wichtig für die Charakteristik des Cibberschen Johann, aus ihr erklärt sich auch der Fortfall der nach Scene III dieses Aktes behandelten Shakespeareschen Scene.

Scene IX

ist selbständig von dem Bearbeiter geschaffen und führt uns nach Swinstead Abbey, dem Orte, wo Arthur begraben werden soll. Konstanze erscheint an der Spitze eines Zuges von trauernden Begleitern, ihrem tiefen Schmerz und ihrer Todessehnsucht Ausdruck gebend. Dem Abte, der sie zu trösten sucht, antwortet sie mit den von Wehmut erfüllten Worten der Shakespeareschen Konstanze des III. Aktes. Der gutgemeinten Aufforderung des Abtes, sich zu entfernen, da das Begräbnis ihres Kindes stattfinden solle, antwortet sie mit der inbrünstigen Bitte an den Tod, sie und ihr Kind in einem Grabe zu vereinigen. Diese Scene ist ausserordentlich bühnenwirksam, aber die Handlung fördert sie nicht, und nach der II. Scene des III. Aktes, wo Konstanzes ganzer Mutterschmerz bereits zu Tage getreten ist, hat sie nur den Wert einer Wiederholung.

Scene X

behandelt die Rückkehr der englischen Barone zu ihrem König. Sie lehnt sich eng an die IV. Scene des V. Aktes von King John an. Auf dem Schlachtfelde überbringt Salisbury den Freunden die Nachricht, dass Falkonbridge trotz der hartnäckigen Angriffe des Franzosen das Schlachtfeld behaupte. Darauf wird der zum Tode verwundete Melun herbeigebracht, der die Freunde auffordert, die französischen Fahnen zu verlassen, da Ludwig im Falle seines Sieges ihr Verderben beschlossen habe. Nachdem er noch einmal als sterbender Mann seine Aussagen bekräftigt hat, ergreift der gewarnte Salisbury mit Freuden die Gelegenheit, „den Weg verdammter Flucht zurückzumessen“ und sich wieder zu seinem König zurückzuwenden. Bei Cibber ist der Eingang der Scene etwas verändert. Pembroke macht den entmutigten Salisbury darauf aufmerksam, aus welchem Grunde sie die Waffen gezogen hätten, und Salisbury bekennt, dass es nur um Arthurs willen geschehen sei; man ersieht hieraus, dass Cibber selbst fühlte, den Untergang Arthurs nicht genügend in den Mittelpunkt des Interesses gerückt zu haben, sonst würde er hier nicht noch einmal auf ihn zurückkommen. Am Schluss der Scene erscheint Konstanze wieder mit dem Abte, dessen Ratschläge, wie sie sagt, ihr so grossen Trost gewährt hätten, dass sie nun ohne Thränen dem Begräbnis beiwohnen könne.

Die V. Scene bei Shakespeare zeigt uns Ludwig nach der Schlacht, er wiegt sich im Siegestaumel, aber uns wird zur Gewissheit, dass auch ihm der sinkende Tag keinen Erfolg gebracht hat.

Cibber hat diese Scene nicht, er verwertet ihren Inhalt auch sonst nicht, sie ist aber insofern nicht unwichtig, als der Dauphin am Schluss derselben erfährt, dass die englischen Grossen von ihm abgefallen und dass seine schon lange erwarteten Streitkräfte auf dem Godwinstrand gescheitert sind. So wird uns aus eigener Anschauung verständlich, warum der Dauphin später so bereitwillig auf die Friedensanträge des Kardinals eingeht.

Scene VI bei Shakespeare. Hubert und Falkonbridge begegnen sich auf einem offenen Platze in der Nachbarschaft der Abtei Swinestead. Hubert teilt dem Bastard mit, dass der König von einem Mönche vergiftet ist und dass die Adligen auf Fürbitten des Prinzen Heinrich wieder vom Könige in Gnaden aufgenommen sind. Denselben Inhalt hat Cibbers

Scene X.

Nur mit dem Unterschiede, dass das Gespräch zwischen Falkonbridge und einem Abt stattfindet, dass jener selbst die Nachricht von der Ermordung des Königs bringt, und dass wir nichts erfahren von der Versöhnung Johanns mit dem Adel. Diese Änderungen sind leicht verständlich, da Hubert tot und die Versöhnung des Königs mit dem Adel aus den folgenden Scenen ersichtlich ist.

Scene XI.

Arundel ist im Gespräch mit Salisbury, der mit Freuden die Stunde begrüsst, in der der König Geisteskraft genug gefunden habe, ihre Rechte zu bestätigen. Zugleich teilt er, nach dem Gesundheitszustande des Königs befragt, dem anwesenden Abte mit, dass dieser wahrscheinlich mit dem Tode ringe. Ferner entdeckt Falkonbridge der Konstanze, dass Arthur nicht durch die Hand des Königs umgekommen sei. Entlehnt ist von Cibber in dieser Scene die Nachricht über den sterbenden König, die Prinz Heinrich bei Shakespeare in denselben Worten bringt.

Scene XII.

Pembroke lässt Salisbury und Falkonbridge wissen, dass der König, um das Fieber zu lindern, an die frische Luft gebracht werden soll. Dieser Bericht findet sich wörtlich in Scene VII bei Shakespeare wieder.

Scene XIII.

Geht zum grossen Teil auf die VII. Scene der Vorlage zurück. Doch möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass der Eingang, der uns mit der Person des Prinzen Heinrich,

des Nachfolgers von Johann, bekannt macht, fallen gelassen ist. Cibber that es, weil Prinz Heinrich kein notwendiges Glied des Dramas bildet. Nach dieser Einleitung wird der König in den Garten der Abtei gebracht. Er begrüsst mit Freuden die frische Luft, zeigt sich aber doch als ein mit dem Tode Ringender, der den Bastard bittet, ihm die Augen zuzudrücken. Während der Bastard berichtet, dass ein grosser Teil seines Heeres von der Flut verschlungen ist und dass der Dauphin herannahe, stirbt der König. Soweit Shakespeare, dem Cibber wörtlich in der Schilderung des Todeskampfes Johanns folgt, mit der Ausnahme, dass an Stelle Falkonbridges ein Abt eingeführt wird, der für die sündige Seele des Königs betet. Neu ist auch, dass Konstanze dieser Scene beiwohnt. Sie bittet der Sterbende um Verzeihung und diese wird ihm von der Herzogin gewährt, was ihr um so leichter wird, da sie in Scene XI erfahren hat, dass ihr Kind nicht ein Opfer des Königs geworden ist. Der König stirbt und Konstanze bittet den Abt, die Leichenfeierlichkeiten für ihr Kind um einige Stunden aufzuschieben:

Then lay us in one peacefulgrave together.

Diese Scene ist eine der wichtigsten für die Beurteilung des letzten Aktes und für die Charakteristik des Königs.

Scene XIV

ist dem Schlusse der VII. Scene des Originals nachgebildet, sie ist im Verhältnis zu diesem recht matt. Falkonbridge, der im Gegensatz zu „King John“ erst jetzt die Bühne betritt und seinen König nur als Leiche wiederfindet, bringt die Nachricht, dass der Kardinal den Frieden vermittelt habe und dass namentlich auf Blankas Bitten sich der Dauphin entschlossen habe, den englischen Boden zu verlassen. Im übrigen schliesst das Stück mit derselben Mahnung zur Einigkeit wie die Vorlage.

II. Charaktere.

Bei der vergleichenden Betrachtung der Charaktere werden zunächst die Hauptpersonen eingehend behandelt werden, ein weiterer Abschnitt wird sich dann mit den Nebenpersonen zu beschäftigen haben.

1. Johann.

Dass Shakespeares King John kein Drama im eigentlichen Sinne des Wortes ist, beweist nichts treffender als der Mangel der Vereinigung des tragischen Interesses auf eine Hauptperson. Rümelin hat nach meiner Ansicht Recht, wenn er behauptet, dass der Charakter des Königs weder scharf gezeichnet noch in irgend einer Weise anziehend ist. Als Grundthema der Dichtung kann man wohl den Triumph der selbständigen Kraft Englands über die Anmassung der römischen Kurie, über die feindliche Macht in Verbindung mit landesverräterischer Empörung und über die Folgen verbrecherischer Handlungen des Königs bezeichnen. Schon hieraus geht hervor, dass Shakespeares Johann kein Held im Sinne anderer Dramen des Dichters ist, was sich bestätigt, wenn man dazu nimmt, dass Johann und alle Personen des Stückes, den Bastard ausgenommen, Durchschnittsmenschen sind, deren Wesen in die Schranken des Egoismus gebannt ist. Versuchen wir im Interesse des eben Gesagten wie des folgenden Vergleichs eine kurze Charakteristik des Johann im „King John“. Wie Johann uns zu Beginn des Dramas entgegentritt, scheint er allerdings etwas von der Heldengrösse anderer Gestalten Shakespeares zu besitzen. Er ist energisch und rücksichtslos in der Wahrung seines Besitzes, aber ihm fehlt der Blick des genialen Mannes, der bei Zeiten die Zukunft in Rechnung zieht. Wo wir einen Helden erwarten, finden wir einen nüchternen Geschäftsmann, einen Charakter der plötzlich aufflammt, aber ebenso schnell wieder in Schwäche und Nachgiebigkeit sinkt. Ihm fehlt

Rümelin: Shakespeare-studien 129.

ein grossherziger Patriotismus, der ihn zwänge, rücksichtslos bis zur Entscheidung den Kampf mit Frankreich durchzuführen. Freilich erhebt sich seine Gestalt noch einmal zu der Grösse wie im Eingang des Dramas, aber sobald ihn das Glück zu verlassen beginnt, bricht seine Energie zusammen. Auf dem Gipfel seiner Macht gebraucht er diese, um seinen Nebenbuhler, ein unschuldiges Kind, durch Mord aus dem Wege zu räumen, so ruft er die ganze sittliche Welt gegen sich in die Schranken. Von seinem Volk verlassen, in Feindschaft mit Frankreich und der Kirche, hat er nicht den Mut, auf dem Felde der Ehre zu sterben, sondern unterwirft sich feige dem heiligen Stuhl. Sein weiteres Leben ist nur noch ein Kampf mit seinem Gewissen, und ehe das Gift des Mönches seinem Dasein ein Ziel setzt, ist er schon mehr ein Toter denn ein Lebender. Ein solcher Charakter ist keine Heldennatur, eine solche Gestalt zum Kulturhelden zu stempeln, konnte nicht die Absicht des Dichters sein. In ihm einen Kämpfer gegen römische Herrschaftsgelüste zu erblicken, wie ihn die Geschichte in Heinrich IV. bietet, hiesse das Grundthema der Dichtung verkennen. Das war jedoch nicht Cibbers Meinung; er sah nicht, dass es nicht im Interesse Shakespeares lag, „den Schwerpunkt auf das kirchlich-politische Gebiet zu verlegen“, dass es ihm lediglich darauf ankam, die historischen Fakta vom Standpunkte rein menschlicher Empfindung zu beleuchten. Cibber meinte, dass Johanns Auftreten keineswegs der Grösse des Gegenstandes entspräche, und dass ihm der Kampf mit der Kirche in des Vorgängers Werk einen zu geringen Raum einnahm, giebt der Bearbeiter dadurch zu erkennen, dass er uns weit ausführlicher mit dem Kampfe zwischen geistlicher und weltlicher Macht beschäftigt. Johanns Charakter, so meint er, habe zu wenig natürliche Leidenschaft und sofort sucht er sich nun klar zu werden, was der Grund für diese eigentümliche Kälte Shakespeares gewesen sein könne. Katholik war Shakespeare sicher nicht, sonst hätte Johann nicht den leichtgläubigen Philipp verspotten dürfen:

Purchase corrupted pardon of a man
Who, in that sale, sells pardon from him self.

Cibber B. V. Dedication S. 241,2.

Oder hatte er vielleicht Rücksicht zu nehmen auf die damals noch stärkere Partei des Papstes in England? Cibber giebt darauf keine Antwort und verzichtet, wenn Shakespeare nicht unter dem Druck religiöser Anschauung gestanden haben sollte, auf jede Begründung, da er seine kritische Ader für nicht fein genug hält, to excuse his being so cold upon so warm an occasion. Und wie fasst nun Cibber seinen Johann auf? Darüber lässt er uns im Prologe in keinem Zweifel. Nachdem er die Misswirtschaft der Geistlichkeit in damaliger Zeit geschildert, fährt er fort:

Cibber B. V. Prologue S. 244.

This carnal discipline the fiery John
Determin'd to suppress, asserts his throne
Defiance to the lordly pontiff flings
And spurns his legates that would cope with kings
Till the lost monarch, vainquish'd and alone
His subjects to regain, resigns his crown
With vassal homage at their feet lays down,
To hold from Rome his tributary crown.

Diese Charakteristik lässt eine ganz andere Gestalt als die des Shakespeareschen Johann erwarten, wir wollen daher dem Johann des Bearbeiters durch das Stück folgen und ihn Punkt für Punkt mit dem Original vergleichen.

Bis zur Scene vor Angers ist kaum ein Unterschied zwischen beiden Charakteren zu verzeichnen, ausgenommen der, dass wir bei Cibbers Johann nicht erfahren, ob er von der Gerechtigkeit seiner Ansprüche auf den englischen Thron überzeugt ist oder nicht, während der König Shakespeares von seiner Mutter bedeutet wird, auf wie schwachen Füssen sein Recht steht. Und auch vor Angers wird der Charakter Johanns kaum geändert, abgesehen von der plumpen Art, wie er seinen Gegner zu verdächtigen sucht, und der Prahlerei, mit der er sich an die Städter wendet:

Cibber B. V. S. 254.

Nowat their peril let them stir! cry but halloo
And I have here a set of English mastiffs
Shall worry'em like curs, that bark at what
They fear — Now know your safety and your king...

Einen Zug, den der Johann des Originals nicht besitzt, erhält der neue Johann in der VIII. Scene des I. Aktes,

hier wird der König als zärtlicher Verwandter, der verschlossene, den Weltfreuden abholde Mann (man vergl. Akt III, Scene V) als ein Freund mitternächtiger Gelage geschildert. Und wie kurzsichtig ist dieser Herrscher, wenn er seine Nichte, die vor den Schrecken des Krieges sich entsetzt, zur Königin der Normandie machen will! Ja noch mehr, dem Cibberschen Johann sind auch sentimentale Anwandlungen nicht fremd. Als Blanka ihm erklärt:

Alas! What happiness might kings enjoy
Could honour mark the bounds of their ambition. — Cibber B. V. S. 257.

erklärt der gute Ohm gerührt, dass in den folgenden Friedensverhandlungen die Ehre für ihn allein entscheidend sein soll.

Wenig von Einsicht getragen zeigt sich auch der Johann der Bearbeitung, als Konstanze den Vorschlag macht, die Bürger von Angers zu strafen. Er geht sofort auf den Vorschlag seiner Feindin ein, die doch, wie er sich sagen muss, nur sein Unglück beabsichtigt. Ihm fällt die Bereitwilligkeit nicht auf, mit der sich Philipp dem Plane zuwendet, erst der Abt muss ihn auf die Eigennützigkeit seiner Gegnerin aufmerksam machen, und nun dämmert es auch in dem König: T'is true! The inference yet asks attention. So kurzsichtig stellt sich Shakespeare seinen Johann doch nicht vor.

Wie thöricht seine sentimentale Anwandlung ist, zeigt die Scene, in der der Heiratsvertrag zu stande kommt. Der Johann Shakespeares schliesst Frieden, weil er seinen Vorteil dabei zu finden hofft, Cibbers Johann aus Kriegsmüdigkeit, aus Freude an dem Einfall des Dauphins, und weil er beschlossen hat, sich in seinen Handlungen nur von der Ehre leiten zu lassen. Nach einer Schlacht kriegsmüde und trotzdem zum Kämpfer gegen die Kirche bestimmt! Aber ist denn ein Friede ehrenvoll zu nennen, in dem er eigenes Gebiet an den Gegner abtritt, weil er eine wunderliche Freude an dem Einfall dieses Gegners hat.

Sehen wir nun, wie Cibber seinen König leidenschaftlicher gegen die Kirche auftreten lässt. Shakespeares Johann entgegnet dem Kardinal:

What earthly name to interrogatories
Can task the free breath of a sacred king?
Thou canst not, cardinal, devise a name
So slight, unworthy, and ridiculous,
To charge me to an answer, as the Pope.

Stärker, bemerkt Bulthaupt*), kann kein Kulturkämpfer sprechen, eine höhere Auffassung kann kein König von seiner Macht haben. Johann lässt sich bei Shakespeare mit Recht auf kein weiteres Wortgezänk ein, dies würde doch nur eine Variation der obigen Worte sein und die grössere Erregung, die Cibbers Johann zeigt, während er sich in demselben Gedankenkreise bewegt, wie sein Vorbild, kann uns keine höhere Meinung von ihm geben. Cibber erhöht auch den Eindruck von des Königs energischem Auftreten nicht, wenn er den Kampf weiter ausspinnt, ja sein Johann erhebt sich lange nicht zu der Kühnheit und Rücksichtslosigkeit des Originals, indem er die Herrschaft des Papstes anerkennt, während Johann im King John schon den Namen des Papstes für leer und lächerlich erklärt.

Cibber: But let thy master know we hold our crown
By right, as high as he his priestly diadem
And where our realms extend, will be ourself supreme.

Zu demselben Schlusse berechtigt folgende Stelle, in der Johann rücksichtslos zu Beleidigungen gegen den Kardinal übergeht. Cibber übernimmt sie wörtlich, nur gegen den Schluss glaubt er seinen Johann leidenschaftlicher gestalten zu müssen. Doch auch hier lässt das Original an Kühnheit und Energie die Bearbeitung weit hinter sich. Cibbers „Verbesserung" ist nur rhetorische Phrase, und während Shakespeares Johann erklärt, alle Freunde des Papstes als seine Feinde betrachten zu wollen, wendet sich der Johann Cibbers nur gegen die Anmassung des Papstes.

Cibber B. V. S. 269.

Though you and all the world like columns stand
To form triumphal arches to its pride;
Yet England shall alone himself oppose
This subdolous, this priestly usurpation.

*) Bulthaupt. Dr. d. Sch. B. II. S. 19.

Den Bannstrahl des Kardinals beantwortet Shakespeares Johann nicht mehr, das mochte dem Dichter des XVIII. Jahrhunderts unbegreiflich erscheinen. Aber seines Johann Antwort ist nur müssige Wiederholung von früher Gesagtem. Zieht man den Schluss, so bleibt der Vorzug entschieden auf Seite des ersten Johann. Er übertrifft an Schärfe der Entgegnung, an würdevoller Selbstbeherrschung weit den Nachfolger. Des letzteren Betragen ist das Toben eines masslosen Mannes, der in leidenschaftlicher Erregung Streit führt um Fragen, die nur den Ausgangspunkt des Kampfes bilden.

Ein Wesen, das dem Originale fremd ist, offenbart der neue Johann nach dem Siege über die Franzosen. Hier erhält er einen Zug Cibberscher Eitelkeit, der freilich zu dem schwermütigen und düsteren Gemüt des Königs wenig passen will. Er träumt sich als Löwe des Tages beim Siegeseinzug in London, während er sich doch sagen müsste, dass er dort nur eine kühle Aufnahme finden wird, da ja kurz zuvor sein Volk mit der Geistlichkeit gemeinsame Sache gemacht und erst durch Gewalt eines besseren belehrt worden ist.

O my friends! when in triumph we return
To England trough our proud metropolis
How will the loaded walls and windows swarm.
With clam'rous souls, to give their champions welcome
How, like a torrent, will their joy o'erwhelm us,
Making our march more toilsome trough the press,
Than here we found it trough the swords of France.

Cibber B. V. S. 273.

Die Scene, wo er um Hubert wirbt, zeigt uns seine im Gegensatz zum Originale geringe Menschenkenntnis. Wie ungeschickt sucht er, wo Shakespeares Johann sich durch schlaue Herablassung in das Vertrauen seines Dieners schmeichelt, diesen mit einem Ringe zu gewinnen, wie plump bereitet er Hubert auf seinen Mordplan vor, und wie unvorsichtig ist Johann, der so vorsichtig zu Werke gehen will, wenn er, ohne auch nur im geringsten die Gesinnung seines Dieners zu kennen, diesem erklärt, er sähe Arthur lieber unter den Toten als unter den Lebendigen!

Cibbers Johann soll ein Kulturkämpfer sein, ein Mann, der mit seinen Ideen der Zeit vorauseilt, der für Freiheit und Recht seines Volkes kämpft. In der That hätte eine solche Natur sich zum Helden einer Tragödie geeignet, aber es ist schon darauf hingewiesen, dass Cibbers Johann zu einer solchen Aufgabe nicht geeignet ist. Englische Besitzungen, für die sein Volk das Leben eingesetzt, verschleudert er, auf unrechtmässige Weise gelangte er auf den Thron. Tragisch wäre es, wenn er sein Volk vom päpstlichen Joche befreien wollte, und dieses, darin keine Förderung des eigenen Wohles erblickend, ihm entgegenträte. In der That tritt sein Volk in Sachen der Bischofswahl auf die Seite des Papstes, aber dafür erfahren wir keinen Grund und der denkende Teil der Nation bedarf im Stück schon längst keiner Aufklärung mehr über die egoistischen Ziele des Papstes. Und kämpft denn Johann für sein Volk, wenn er dessen Rechte und Freiheiten unterdrückt, wenn er dem Adel die Bestätigung seiner Rechte zusichert und nicht daran denkt, dieses Versprechen zu halten?

Johann scheint sich wirklich als Kämpfer für Recht und Freiheit zu fühlen (Akt IV, Scene IX), aber das ist nur eine vorübergehende Stimmung, denn schon in der folgenden Scene erfahren wir, dass er nur für seinen Thron kämpft und nicht für Ideale. Abgesehen also davon, dass Cibbers Johann sich durchaus nicht zum Kulturkämpfer eignet, vernichtet auch Cibber die gute Meinung, die wir von seinem König gewinnen, durch den krassen Egoismus den er ihm beilegt. Und dann, wie kann Cibber seinen Johann, dem er eine so hohe Mission zuerteilt, mit den Eigenschaften eines gemeinen Mörders ausstatten? Sicher hätte Cibber diese Schwäche des Shakespeareschen Johann fallen lassen müssen. Der IV. Akt bei Shakespeare zeigt uns, wie der König an seiner That langsam zu Grunde geht. Ganz anders Cibber. Die Mordthat geht am Gewissen seines Johann spurlos vorüber, er bereut nicht eine solche That begangen zu haben, er bedauert nur, dass seine Eifersucht sich so weit vergessen konnte. Wie erschreckend nüchtern ist des Königs Berechnung, nachdem er kurz zuvor der unheilvollen Folgen seines Mordplans gedacht hat:

The pride of Becket too subdued my father; Cibber B. V. S. 298.
And yet his war like reign lives fam'd in story!
Princes should think no price too dear for pow'r.
And what are kings without a people.

Wir können es verstehen, dass Shakespeares Johann in der tiefsten Seele aufgeregt über die Folgen von Arthurs vermeintlichem Tode, im Augenblicke höchster Verzweiflung unfähig ist, die Schwere des Verbrechens ganz allein zu tragen, wenn aber Cibbers Johann selbst in der Einsamkeit nicht den Mut hat, die Verantwortung für die That sich zuzuerkennen, so ist dies das Zeichen einer erbärmlichen Natur.

Wir kommen jetzt zur Unterwerfung Johanns unter die Macht der Kirche, ein Schritt, der bei Shakespeares Johann aus seinem ganzen Charakter unmittelbar folgt, bei Cibber aber besonders sorgfältiger Begründung bedarf. Aber Cibber gelingt diese Begründung durchaus nicht. Der König hat noch keine Niederlage erlitten, vielmehr hat er neue Verstärkungen aus seinen Besitzungen in Frankreich erhalten, und dem Kardinal selbst ist er noch ein gefürchteter Gegner. Seine rücksichtslose Verfolgung der Geistlichkeit lässt keineswegs darauf schliessen, dass er zur Nachgiebigkeit geneigt ist, und der vermeintliche Tod Arthurs hat keine verderblichen Folgen für sein Gemüt gehabt. Cibber irrt also, wenn er glaubt, die Unterwerfung zum Vorteil seines Helden begründet zu haben. An dieser Thatsache ändert auch der Umstand nichts, dass Cibber sich bemüht, die Macht der Kirche als eine erdrückende zu zeichnen. Da Johann sich nach dem schmachvollen Akt nicht von neuem erhebt, sondern zusammenbricht, so vermag der Zuschauer in ihm keine kraftvolle Natur zu erblicken. Und wie schadet der Bearbeiter dem Interesse des Zuhörers an seinem Helden, wenn er den Akt der Unterwerfung als einen besonders demütigenden schildert! Shakespeares Johann fasst sein Vorgehen gegen den Kardinal auch nicht im Akte der Demütigung als Sünde auf, man merkt es deutlich aus seinen Worten, dass er die Versöhnung mit dem Papst nur des persönlichen Vorteils willen nachsucht. Eine Er-

klärung, wie sie Cibbers Johann gibt, ist aber der Würde eines Mannes wenig angemessen, der als Kulturkämpfer betrachtet werden soll:

Cibber B. V. S. 305.

Behold him prostrate, contrite whelm'd with shame!
Offring this sacrifice of temp'ral glory
His crown surrender'd to the holy see
To mitigate the wrath of heavenly vengeance.

Shakespeares Johann geht zu Grunde an seinem Gewissen, das sichert ihm unsere Teilnahme, Cibbers Johann bricht zusammen, weil ihm jede Kraft fehlt, um sich von seiner Niederlage zu erholen. Diese Thatsache kann der Bearbeiter auch dadurch nicht verdunkeln, dass er den König den Wunsch äussern lässt, als Held auf dem Schlachtfelde zu enden. Wäre Johann eine Heldennatur, so wäre er im Kampfe mit dem Papsttum zu Grunde gegangen oder hätte sich nach der Demütigung wiederum mächtig erhoben. Und daneben bleibt dem Zuschauer immer gewiss, dass dieser Mann den Kampf gegen die sittliche Weltordnung mit dem Instinkt einer gemeinen Natur aufgenommen hat und mit dem Herzen ungestraft an einer ruchlosen That vorübergegangen ist. Doch Cibber fühlte das, und so muss der König wenigstens in der letzten Scene Reue über sein Verbrechen an Arthur äussern. Aber wie peinlich ist es für den Zuschauer, wenn er hören muss, dass der König trotz der Folgen, die seine That gehabt hat, sich noch keineswegs über die Grösse des Verbrechens klar geworden ist.

I kill'd him not;
Was it so criminal to wish him dead?

Fassen wir das Gesagte zusammen, so ergibt sich, dass beide Johann sich sehr von einander unterscheiden. Wie wenig bedeutend auch Shakespeares Johann ist, er ist von überraschender Lebenswahrheit, kein Zug, der sich nicht notwendig zum andern fügte. Zu dem niedrigen Egoismus des Originals stimmt sein Mordplan, aber wie Cibber diesen Charakter mit den Eigenschaften eines grossen Helden ausstatten kann, ist unbegreiflich. Shakespeares Johann ist verschlossen, ein Menschenfeind, mit Recht, Cibbers Johann

ein zärtlicher Familienvater und Prahler. Shakespeares Johann ist kurzsichtig, aber in dem engen Kreise, in dem sich sein Geist bewegt, nicht ohne Schlauheit und Menschenkenntnis. Cibbers Johann ist ein beschränkter Mensch. Shakespeares Johann erwacht das Gewissen über seine schlechte That, Cibbers Johann, der auf den Höhen der Menschheit wandeln soll, kennt keine Reue. Es ist also klar, dass sich Cibbers Gestalt in keiner Weise mit der des Elisabethaners messen kann.

2. Konstanze.

Sie ist neben ihrem Kinde zweifellos diejenige Person der Tragödie, die am wenigsten ihr Ende verschuldet, denn ihre Schuld, die Rechte ihres Kindes eher geltend gemacht zu haben, als es zur Reife gelangt ist, ist nicht so gross, als dass sie nur durch den Tod gesühnt werden könnte. Von dem ersten Augenblick an, da sie die Bühne betritt, finden wir sie im Interesse Arthurs thätig. Zu Zeiten, wo ihre Hoffnungen noch nicht vernichtet sind, ist sie mässiger, besonnener als ihr Freund Philipp, von innigem Dank gegen diesen erfüllt. Anders zeigt sie sich im Unglück, ohne jede Besonnenheit folgt sie ihrer grenzenlosen Leidenschaft, allen weiblichen Takt vergessend. Sobald das Gebäude ihrer Hoffnungen zerfällt, bricht auch sie zusammen. Sie ist ein Charakter ohne Grundsätze, ohne sittlichen Halt, ihre Hoffnungen mag und kann sie nicht überleben. Wohl kennt auch sie einmal den Drang, gross, heroisch im Schmerze zu erscheinen, aber als sie Philipp und Österreich ihren schmählichen Eidbruch vor Augen hält, geht ihr Angriff wieder zu gehässiger, massloser Leidenschaft über. Dass sie ohne sittliche Grundsätze ist, zeigt die Art, wie sie dem Kardinal gegenüber ihre Verfluchung Johanns begründet, weil sie mit dem Rechte nicht durchgedrungen, fordert sie auch, dem Unrecht nicht zu wehren. Wie alle masslosen Charaktere, wird sie von einer ausschweifenden Phantasie beherrscht, in widerwärtigen Bildern schildert sie den Tod; ihre glühende Leidenschaft sinkt schliesslich zur Wehmut herab, um im Wahnsinn zu enden, als das Geschick ihres Sohnes bekannt

wird. Massloser Ehrgeiz, mit dem sich die innigste Kindesliebe verbindet, ist das Kennzeichen ihres Wesens.

Anders fasste Cibber seine Konstanze auf. Die grenzenlose Leidenschaft, die innige Verquickung von Ehrgeiz und Mutterliebe, wie wir sie an Shakespeares Konstanze finden, mochten seinem Charakter wenig sympathisch erscheinen. Vor allem befriedigte das jähe Ende der Herzogin wenig sein Interesse an theatralischen Effekten, und so kam er zu dem Entschluss, einen anderen Charakter zu schaffen, als ihn die Vorlage bot. Wir wollen auch hier wieder dem Bearbeiter Scene für Scene folgen, weil so am klarsten wird, wie er seine Konstanze gedacht hat. Gleich in der ersten Scene erlaubte sich Cibber eine Änderung, die beweist, wie oberflächlich er seine Vorlage las. Konstanze spricht Philipp ihre Freude aus für seine treue Unterstützung.

O, take his mother's thanks, a widow's thanks,
Till your strong hand shall help to give him strength
To make a more requital to your love.

So spricht eine Frau, die wie Konstanze in der höfischen Luft aufgewachsen ist und weiss, dass Ehrgeiz und Eigennutz hier die herrschenden Triebfedern sind. Wie unerfahren zeigt sich dagegen Cibbers Konstanze, wenn sie von Philipp verlangt, dass er sich an den Dankesthränen einer Mutter genügen lassen soll.

For this relief, this godlike aid of arms
Receive a tribute, heav'n itself accepts
These tears of joy that stream to Philips praise . . . .

Um wie viel verwunderlicher, wenn der Bearbeiter an derselben Stelle dem Kinde Arthur eine Äusserung in den Mund legt, die beweist, dass dieser viel erfahrener in den Dingen dieser Welt ist als seine Mutter. Den Streit der Konstanze Shakespeares mit Eleonore, in dem sich Erstere durch ihren Zorn verleiten lässt, alle Grenzen weiblichen Taktes zu überschreiten, nimmt Cibber aus leicht ersichtlichen Gründen nicht auf, ebenso leitet die Herzogin des Bearbeiters das Unglück ihres Kindes nicht aus den Verbrechen der Eleonore, sondern aus ihren eigenen Sünden ab,

ohne dass wir freilich erführen, welcher Art diese Sünden sind. Cibbers Konstanze kennt, wie ihr Vorbild, den heissen Ehrgeiz, ihr Kind gross zu machen, aber in ihr gehen Mutterliebe und Ehrgeiz nicht eine so innige Verbindung ein wie bei Shakespeare. Sie kann ihre Hoffnungen zusammensinken sehen, und wird weiter leben können, wenn ihr nur der Sohn bleibt. Gleich nach der ersten Unglücksnachricht wird ihr klar, dass Kronen nicht der Angst wert sind, die man um sie aussteht. Ihr Kind in die Arme zu schliessen, bringt ihr mehr Glück als der Besitz eines Reiches, wobei man freilich nicht versteht, weshalb sie nach dieser Erkenntnis noch länger im Lager des Franzosen verweilt und sich über den Ausgang des Kampfes erregt. Und mit dieser heissen Mutterliebe steht ihre Unvorsichtigkeit im grellen Widerspruch, wenn sie z. B. zugibt, dass ihr noch nicht für das Waffenhandwerk reifes Kind sich in das dichte Kampfgewühl mischt. Die neue Konstanze soll weniger leidenschaftlich, sie soll ein Weib von sittlichen Grundsätzen sein, das ist das überall ersichtliche Bestreben des Bearbeiters. Das zeigt sich auch in ihrer Neigung zur Entsagung; als sie zum ersten und letzten Male versucht, eine Fortsetzung des Krieges zu veranlassen und mit dieser Absicht gescheitert ist, erklärt sie das Leid, das die Zukunft bringt, mit Geduld tragen zu wollen, ein Zug, der der Shakespeareschen Konstanze durchaus widerspricht. Als ihr die Nachricht vom Bündnis beider Fürsten gebracht wird, ist sie massvoller und lässt sich nicht vom Schmerze überwältigen und sehr bezeichnend ändert Cibber folgende Worte der Konstanze Skakespeares an Arthur:

If thou that bidd'st me be content, wert grim,

. . . . . .

For then I should not love thee;

um in

Yet as my child my heart would feel thy usage.

Vergass Cibber, wie gerade diese schroffe Äusserung „For then I should not love thee", uns veranschaulicht, wie tief die Liebe zum Kinde in ihrer Seele wurzelt, wie sehr sie sich selbst in der Schönheit ihres Kindes spiegelt? Be-

zeichnend für die Auffassung der Cibberschen Konstanze ist die II. Scene des II. Aktes. Während die Herzogin des Originals sofort zum Fluch übergeht, sind die Antworten der neuen Konstanze gefasst, voll starker, schneidender Ironie. Der Shakespeareschen Konstanze Fluch ist leidenschaftliche, feierliche Rhetorik; Arthurs Mutter in der Bearbeitung ist in der gleichen Lage nüchterner, mehr auf die Wucht der Gründe bedacht. Zu einer Zeit, wo das Original alles aufbietet, um den Fortgang des Kampfes herbeizuführen, gibt Cibbers Konstanze ihre eigennützigen Pläne auf, denn so müssen wir die versöhnlichen Äusserungen deuten, mit denen sie von Philipp scheidet. In ihr taucht kein Gedanke auf, der Unrecht für Recht ausgeben möchte, während Shakespeares Konstanze offen bekennt, dass nun ihr Unrecht, weil ihr Recht keinen Erfolg gehabt habe, als Recht gelten solle. Shakespeares Konstanze wird wahnsinnig bei der Nachricht von dem Tode ihres Kindes, das entspricht ihrer masslosen Leidenschaft, Cibbers Konstanze überlebt ihr Kind, wenn auch das Leben für sie allen Reiz verloren hat. Sie soll bei Cibber sittlichen Halt besitzen, ihr Schmerz soll sich nicht so ausschliesslich auf ein Wesen konzentrieren, dass sie ohne dieses nicht leben kann. Wenn Shakespeares Konstanze nach Philipps Worten den Gram mehr liebt als ihr Kind, nur in diesem Grame lebt, muss die Konstanze Cibbers noch Thränen für das Schicksal Anderer haben. Das ist der Gedanke, der den Bearbeiter bei der Abfassung der II. Scene des II. Aktes leitete. Konstanze kommt zu Philipp, um über dessen Geschick zu triumphieren, aber sein tiefes Elend, seine Zerknirschung stimmen ihre Seele mitleidig. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass eine derartige Handlungsweise dem Charakter der Shakespeareschen Herzogin völlig fremd ist. In auffälligem Kontrast dazu bewegt sich die leidenschaftliche Fortsetzung derselben Scene. Hier verhält sich Konstanze nämlich ganz im Shakespeareschen Sinne und befindet sich wie bei Shakespeare im Beginne der Geisteszerrüttung. Cibber streicht zwar die Stellen, in denen ihre zügellose Einbildungskraft sich in unschönen Bildern gefällt, er vermeidet die Darstellung ihrer leidenschaftlichen Verzweiflung, behält aber sonst genau den

Gedankengang Shakespeares, die Todessehnsucht, das Verlangen nach dem Wahnsinn, das Spiel mit extravaganten Bildern bei. Cibber hat also vergeblich versucht, seine Konstanze weniger leidenschaftlich zu gestalten. Neben die gleiche Trauer um den Verlust eines einzig teuern Wesens, tritt das geringere Mass des Schmerzes, das ihre Thränen für fremdes Weh gibt. Beides erscheint wenig vereinbar. Dass dem so ist, beweist Cibber in der Begräbnisscene. Hier noch einmal das Versenken in die Todessehnsucht, die tiefe Wehmut, die der IV. Scene des III. Aktes von King John entlehnt ist. Cibbers Konstanze geht an ihrem Schmerz zu Grunde wie ihre Namensverwandte bei Shakespeare, nur mit dem Unterschied, dass jene langsam dahinstirbt, oder vielmehr nicht sterben kann, während diese, mehr der Natur ihres leidenschaftlichen Wesens entsprechend, im Wahnsinn zusammenbricht. Die Konstanze des Originals geht mit Groll gegen ihre Feinde ins Grab, Cibbers Herzogin dagegen hat der Schmerz so mürbe gemacht, dass sie selbst ihren ärgsten Feinden vergibt. Wir haben oben gesehen, wie Cibber in seiner Herzogin eine stärkere Natur schaffen wollte, aber das ist ihm nicht gelungen. Wohl lernt sie ihren Feinden vergeben, wohl ist sie nicht taub für fremdes Weh, aber nirgends regt sich in ihr der Drang, Herrin des grössten Schmerzes ihres Lebens zu werden; nicht eigene Kraft sondern der Tod soll sie von ihren Leiden befreien. Cibber hat zuweilen seiner Konstanze kräftigere Züge leihen wollen, aber er hält sich im ganzen doch zu sehr an Shakespeare, als dass er eine selbständige Gestalt geschaffen hätte.

3. Arthur.

Der junge Thronprätendent ist die reinste Gestalt, die der Dichter in seinem King John gezeichnet hat, er ist die personifizierte Unschuld. Zu jung, um Drang nach Ruhm und Thaten zu verspüren, zwingt ihn sein ganzes Wesen, eine Welt zu verlassen, in die ihn der Ehrgeiz einer leidenschaftlichen Mutter gedrängt hat. Er ist frühreif, mehr im tiefen Gefühl als in einer kräftigen Anlage des Verstandes wurzelnd, und infolgedessen scheint seiner Natur die Stärke,

das Selbstbewusstsein des geborenen Herrschers zu fehlen. Der Dichter hat nichts gethan, um der poetischen Gerechtigkeit beim Untergang dieses Knaben zu genügen, und Gervinus trifft wohl das Richtige, wenn er dem Dichter, um Gemüt und Phantasie zu versöhnen, folgende Absicht beilegt: „Er fügte sich dem frommen Volksglauben, der da sagt, dass Gott die Liebsten immer am frühsten zu sich nähme und dem andern, der in Richard mehrfach ausdrücklich ausgesprochen ist, dass frühkluge Kinder nicht alt werden. Er zeichnete diese schuldlose Seele gleich in seiner engelreinen Vollendung, dass sie für diese niedrige Welt zu gut erscheint, dass sich zu dem Mitleid und Schmerz über ihren Ausgang das Wohlgefühl mischt, sie den rauhen Berührungen dieses Lebens entzogen zu sehen.“ Cibber erkannte den Gedanken nicht, der den Dichter geleitet hat, als er die Gestalt Arthurs schuf. Er fand die Berührung einer so weltfremden Seele mit der gemeinen egoistischen Welt zu peinlich, und darum lässt er seinen Arthur älter erscheinen und keineswegs ohne Verständnis für die Ideen, die in ihr herrschend sind. Das zeigt sich gleich in der I. Scene. Arthur hat hier bereits das Verlangen nach der Krone, er schätzt Philipp höher als seinen Vater, weil dessen Eintreten für ihn ihm ein fürstliches Leben in Aussicht stellt. In scharfem Kontrast bewegen sich beider Kinder Seelen, wo sie ihrem Schützer danken für die versprochene Unterstützung. Shakespeares Arthur thut es mit ergreifender Kindlichkeit, er weiss, dass es keinen grösseren Dank gibt, als ein Herz voll reiner Liebe. Wie voller Verständnis für die Triebfedern menschlichen Handelns erscheint dagegen Cibbers Arthur, wenn er sich an den König Philipp wendet:

Cibber B. V. S. 247.

Your arms shall seat me on fair England's throne
Than shall my thanks be worthy your acceptance,
An annual tribute shall confess the tenure.

Wenn Shakespeares Arthur spricht, so ist es überall die einfache Sprache der Empfindung, des Gefühls. Cibbers Arthur dagegen zeigt gleich in der I. Scene mit einer an den Dauphin gerichteten, glatten Schmeichelei, dass er kein Unerfahrener mehr ist in der Schule des höfischen Anstands.

So sweet a master, Sir will make me learn
The hardest task of danger with delight. Cibber B. V. S. 248.

Im Gegensatz zu Shakespeares weichem und zarten Knaben begibt sich Cibbers Arthur bereits in das dichte Kampfgewühl, er schämt sich der Furcht, und der Gedanke, dass er zum Herrscher bestimmt ist, verlässt ihn auch in der Schlacht nicht. Wie rührend ist dagegen die Hilflosigkeit des Shakespeareschen Arthur, als ihn beide Parteien für sich zu gewinnen suchen:

Good mother, peace!
I would that I were low laid in my grave:
I am not worth this coil that's made for me.

Cibber's Arthur weiss, warum ihn der König ins Gefängnis wirft, nicht so sein Vorbild. Wie ergreifend ist seine Unwissenheit, wenn er, gegen seinen Wärter gewandt, meint, dass er Gottfrieds Sohn sei, könne den König unmöglich zu so rauhen Massregeln veranlasst haben. Cibbers Arthur kennt im Gefängnis nicht die kindliche Trauer, nicht das Liebebedürfnis, das Shakespeares Arthur in Ermanglung der Mutter so sehr zum Wärter hinzieht, dass er wünschte, dessen Sohn zu sein. Als der Wärter Cibbers Arthur mitteilt, dass er sterben müsse, bricht dieser in ratloses Jammern aus, wie ruhig und doch wie treffend wendet sich Shakespeares Arthur an das Herz Huberts „Und wollt ihr", „Habt ihr das Herz"? Nirgends aber tritt der Unterschied beider Kinder, oder sagen wir besser, die Begabung beider Dichter schärfer hervor, als wo die Verzweiflung sie zwingt, den Versuch zu ihrer Rettung zu machen. Bei Shakespeare bietet Arthurs Todesangst alle Mittel auf, um dem Schrecklichen zu entgehen. Seine Herzenspein wird berechnend, und je fester der Grausame bei seinem Plan beharrt, desto lebendiger und eindringlicher wird sein Schmerz. Die fieberhaft gesteigerte Thätigkeit seiner Einbildungskraft leiht dem Eisen, das zur Schreckensthat bestimmt ist, dem Feuer, der glühenden Kohle menschliches Leben und Empfindung.

Wie unendlich arm ist dagegen die Seele von Cibbers Arthur, wie wenig geschickt, an die geheimsten Gefühle der Menschenbrust zu appellieren, wie wenig zuverlässig ist sein

Instinkt in der Wahl der Mittel. Wie Cibbers Johann zuerst dem Hubert einen Ring gegeben hat, um ihn für sich zu gewinnen, so bietet ihm Arthur einen Diamanten. Aber vielleicht genügt dieser dem Mordgesellen nicht, und so verspricht er ihm sein mit Edelsteinen besetztes Gesangbuch; wie plump Shakespeares Arthur gegenüber, der von Anfang an fühlt, dass ihn nur seine Unschuld, sein Schmerz retten kann. Man sollte erwarten, dass Arthur, nachdem ihn Hubert mit seinem Geschenk zurückgewiesen hat, sich mit aller Macht an dessen Herz werfen würde, aber er bittet vielmehr Hubert, ihn zum Himmel flehen zu lassen, damit dieser ihm helfe. Wie schwach erweist sich Cibbers Arthur hier im Verhältnis zu dem viel schwächeren Arthur Shakespeares. Während die Worte Arthurs bei Shakespeare unermüdlich wechselnde und doch stets wirksame Rettungsversuche sind, sind die des Cibberschen Arthur meist unbeholfene Klagen und derselbe, der zu seiner eigenen Rettung keine Worte finden kann, tröstet Hubert beredsam mit altkluger Bibelkunde.

Cibber B. V. S. 289.

Despair not Hubert! let thy comfort be
How'eer thy soul has wander'd into error
No virtue claims more praise than penitence
Has not the holy parable declar'd
That one poor soul recover'd from astray
Does more triumphant joy to heaven convey
Than flows from ninety-nine that never lost their way.

Die Veränderung, die Cibber mit der Gestalt Arthurs vornahm, ist durchaus zu verwerfen. Shakespeare verwandelte gerade den Arthur der Geschichte, diesen zu hohen Hoffnungen Berechtigenden, in hohem Masse zur Herrschaft Befähigten, in das unschuldige, selbstlose Kind, weil, wie Kreissig hervorhebt, Johanns Diener nur diesen schonen durfte. Das übersah Cibber, wenn er seinem Arthur derartige Eigenschaften lieh. Und auch der poetischen Gerechtigkeit genügt Cibber wenig. Bei dem Tode von Shakespeares Arthur versöhnt uns der Gedanke, dass dieses Kind nie den Kampf mit den Leiden und Beschwerden dieser Welt bestanden hätte mit seinem Schicksal, aber Cibbers Arthur scheint in der That alle Eigenschaften zu besitzen, welche

ihn zum Herrscher geeignet machen, eine gesunde realistische Auffassung der Welt, Thatendrang und Unerschrockenheit, und deshalb haben wir umsomehr Grund, mit dem Schicksal zu hadern.

4. Philipp.

Philipp gehört zu der Reihe derjenigen, die ausschliesslich ihren ehrgeizigen Interessen dienen, er steht in dieser Hinsicht Johann und dem Dauphin sehr nahe. Im ersten Akt freilich scheint seine Seele von anderen Motiven beherrscht, hier ist es, als träte er aus reinster Uneigennützigkeit für den unglücklichen Arthur ein. Es ist kein Grund vorhanden, die Ehrlichkeit seiner Absicht anzuzweifeln, wenn er ausruft:

> We'll lay before this town our royal bones,
> Wade to the market-place in Frenchmen's blood,
> But we will make it subject to this boy.

Mit derselben Wärme tritt er dem englischen König gegenüber, hier glaubt er noch von Gott bestimmt zu sein, dem unglücklichen Arthur den Thron zu erobern. Aber schon vor Angers gibt er Zeichen mangelnder Entschlossenheit, da nicht er, sondern sein Sohn das entscheidende Wort sprechen soll. An Klugheit und Einsicht steht er Johann keineswegs nach, er weiss ebensogut wie dieser den Bürgern von Angers seine kriegerische Haltung gegen sie als Äusserung edler Uneigennützigkeit hinzustellen. Ja er zeigt sich überlegsamer als Johann: auf den Vorschlag, gegen Angers das Schwert zu ziehen, geht er nur zögernd ein, und der Bastard muss erst an seine beleidigte Fürstenehre appellieren. Ebenso hält er sich vorsichtig im Hintergrunde und überlässt lieber Johann die Initiative, als es sich darum handelt, beider Feindschaft durch die Heirat beizulegen. Schnell geht der Umschwung zu Gunsten der eigenen Interessen in seiner Seele vor sich, aber nicht unerwartet, denn der Egoismus ist das Treibende in seiner Seele. Wie sehr er sich des Eidbruchs als eines Verbrechens bewusst ist, beweist sein Verstummen vor den Angriffen der Konstanze. Das Bündnis

mit dem König von England liegt ihm am Herzen, aber er löst es mit Verstandesberechnung; er ist kein guter Katholik, denn er tritt nur auf die Seite der Kirche, weil sie das geringere Übel ist. Als das Unglück über ihn hereinbricht, ist er verzagt, aber sein Ehrgeiz ist leicht zu beleben, wenn ihm neue Bahnen gewiesen werden. Dass er für das Unglück anderer nicht alles Mitgefühl verloren hat, beweist er in der II. Scene des III. Aktes, ohne dass sich freilich bei ihm ein tiefes Reuegefühl über die Folgen des Eidbruchs zeigte.

Cibber hat seinen Philipp in den ersten Akten genau dem King John nachgebildet, so genau, dass er sich vom Original kaum unterscheidet. Nach dem Kampfe vor Angers zeigt er sich im Gegensatz zu Shakespeare als der Anmassende, ebenso hat er wieder im Gegensatz zur Vorlage in der Einigungsscene die Initiative. Einen ungünstigen Eindruck empfangen wir von seinem Charakter in der II. Scene des II. Aktes. Während Shakespeares Philipp vor Konstanzes bittren Vorwürfen verstummt, antwortet Frankreichs König in der Bearbeitung frech und herausfordernd, als befände er sich in seinem Recht. Verschieden vom Original ist der Grund, der ihn zum Bruch mit England treibt. Nicht die Furcht vor der Macht der Kirche ist es, vielmehr hält er es als gutkatholischer Fürst für seine Pflicht, die Rechte der Kirche zu verteidigen:

Cibber B. V. S. 269.

Let me in friendly confidence assure you,
France would not trampling on the rights of Rome
Provoke the holy censures of her chair,
Though the attempt might double our dominions.

Den Widerstand Johanns gegen die Kirche fasst er als Ungehorsam auf, und schnell lässt er sich vom Schwur, der ihn an Johann bindet, lösen. Cibber kam es hier darauf an, zu zeigen, wie gewaltig die Macht der Kirche selbst noch über Gemüter ist, die wie der König von Frankreich sich fast nur vom Ehrgeiz leiten lassen. Shakespeares Philipp tritt aus Eigennutz auf die Seite des Papstes, der Philipp der Bearbeitung betrachtet sich als den auserwählten Kämpfer des Himmels. Daher ihr verschiedenes Verhalten nach der Niederlage. Shakespeares Philipp ist nieder-

geschlagen, ohne Groll, Cibbers Philipp, der für den Himmel eingetreten ist, erwartet dafür dessen Segen und macht seiner Erbitterung über das Ausbleiben desselben Luft. Gegenüber Shakespeares Philipp unterscheidet er sich auch durch seine tiefe Reue. Es ist das nach seinem früheren Benehmen gegen Konstanze eigentlich ein Widerspruch, aber bei Charakteren, die so wankelmütig sind, die so wenig aus sich selbst den Trieb und die Verantwortung ihrer Thaten herleiten, ist es erklärlich. Aber auch bei ihm ist dieses Reuegefühl nur vorübergehender Natur, sobald der Kardinal seinen Ehrgeiz wieder wachruft, verschwindet es und wieder verfällt er in den Fehler, sich als Werkzeug des Himmels zu betrachten. Man kann nicht sagen, dass Cibber unglücklich gewesen ist in der Bearbeitung dieser Gestalt, er hat ihr einige neue Züge gegeben und die Widersprüche, die sich in ihr finden, bleiben nicht Rätsel für uns wie beim Dauphin, sondern erklären sich aus seinem Charakter.

5. Ludwig.

Wir erhalten zuerst einen Einblick in die Seele des Dauphin bei seiner Werbung um die Hand der englischen Prinzessin Blanka. Er unternimmt diese nicht aus Liebe, sondern weil sein Ehrgeiz dadurch zum ersehnten Ziele zu kommen hofft. Seine Liebeserklärung ist zu gedrechselt, zu maniriert, als dass man glauben könnte, er meine es aufrichtig; es ist nach Kreyssig eine parfümierte und frisierte Musterliebe, was Bulthaupt*), ohne einen befriedigenden Gegenbeweis zu bringen, in Zweifel zieht. Dass der Egoismus bei ihm der ausschlaggebende Faktor ist, sehen wir in der Scene, wo der Kardinal den englischen und französischen König zu trennen sucht. Hier ist er der Mann der kalten Berechnung, der seinem Vater rät, es lieber mit dem kleineren Übel zu halten und deshalb für die rührenden Bitten seiner Braut kein Ohr hat. Wie alle ehrgeizigen Menschen von mittelmässiger Begabung ist er nach der verlorenen Schlacht

*) Bulthaupt. Dr. d. Sch. B. II S. 28.

verzagt und hoffnungslos. Sein ganzes Wesen offenbart sich jedoch in der Scene, da er sich von dem Kardinal trennt. Sein Stolz denkt nicht daran, sich unter die Botmässigkeit der Kirche zu stellen und seine ehrgeizigen Pläne aufzugeben. Noch mehr tritt der Dauphin bei Cibber hervor, namentlich in der Werbungsscene. Hier ist er durchaus der Handelnde, der ein unverhohlenes Versteckspiel mit seinem Ehrgeiz treibt, wenn er um seiner „Liebe“ zu Blanka willen Johann bittet, den Frieden mit Frankreich einzugehen, oder, wenn er sich den Anschein zu geben sucht, als bäte er im Interesse des Gemeinwohls um Frieden. Recht wunderlich benimmt sich der Dauphin in der III. Scene des III. Aktes. Er selbst befürwortet die Fürbitte der Blanka, den Oheim in ihrer Nähe zu behalten, damit sie sich nicht in den Pflichten einer Braut oder Tochter irre. Des Dauphins Charakter ist bei Cibber weit undeutlicher gehalten, als bei Shakespeare. Da er in der Trennungsscene der beiden Könige seinen Vater nicht mit Ratschlägen unterstützt, so weiss man nicht recht, aus welchen Gründen er in den Kampf gegen den König von England zieht. Freilich scheint uns die VII. Scene des II. Aktes darüber nicht in Zweifel zu lassen. Hier zieht er für das heilige Band der Religion das Schwert; der heiligen Kirche, meint er, müssten selbst Könige sich beugen. Die Ansicht, die er hier ausspricht, steht in schroffem Kontrast zu der V. Scene des V. Aktes, und nirgends gibt uns Cibber auch nur eine leise Andeutung, dass er diese der Blanka gegenüber geäusserte Auffassung geändert habe. Cibber bemüht sich, uns für das Herzensverhältnis beider Fürstenkinder zu interessieren. Indessen wird auch hier nicht recht klar, wie wir ihr Verhältnis aufzufassen haben. Nach der Heiratsscene mussten wir erwarten, dass bei dem Dauphin von Liebe zu seiner Gattin keine Rede sein könne, doch ist die VII. Scene des II. Aktes zweifellos in der Absicht geschrieben, uns von dem Gegenteil zu überzeugen. Aber ist das die Sprache eines Liebenden, der seine Verlobte durch seine Schuld in die furchtbarsten Seelenqualen versetzt sieht und ihr antwortet: Can sorrow have a place in hearts like thine, Whose views are bounded with regard to glory?

Cibber B. V. S. 272.

Die Unglückliche bittet ihn, die Waffen nicht gegen ihr Heimatland zu wenden, und wie roh, wie fühllos antwortet er:

But as thy virtue for the public weal, Cibber B. V. S. 272,3.
Broke through thy sex's forms to yield thy beauties
So to thy charms add one perfection more,
And let thy piety surmount thy love.

Und dieser Mann, der ohne inneren Kampf wissentlich dazu beiträgt, seiner Gattin den Seelenfrieden aus der Brust zu reissen, soll sie lieben! Dass Cibber jedoch dieser Meinung ist, beweist er, wenn er den Dauphin nach verlorener Schlacht klagen lässt, wie tief es Blanka schmerzen müsse, wenn er nicht als Sieger vor sie hinträte, wenn der Dauphin, der im Begriff ist, sich des englischen Thrones zu bemächtigen, auf Bitten seiner Gattin Blanka von dieser Absicht zurücktritt. Dass er auch späterhin noch im Interesse der Kirche kämpft, zeigen uns folgende Worte, die er auf die Nachricht von dem rücksichtslosen Vorgehen Johanns gegen die Geistlichkeit äussert:

Never had Christian swords a cause more glorious Cibber B. V. S. 292.
O dreadful state! how can this moody king
Thus brave the vengeance of offended heaven.

Aber wenn sein Kampf gegen Johann im Grunde nur der kirchlichen Sache gilt, wenn er der Ansicht ist, dass die weltliche Gewalt sich der Kirche unterzuordnen habe, warum dann das aufbrausende Wesen, als er hört, dass der Kardinal Frieden geschlossen hat? So stellen sich im Charakter des Cibberschen Dauphin zahlreiche Widersprüche heraus, von denen sich beim Dauphin des Originals nichts findet.

6. Blanka.

Shakespeares Blanka ist nur in leichten Umrissen gezeichnet, aber was wir von ihr erfahren, ist durchaus geeignet, sie als eine höchst sympathische Gestalt erscheinen zu lassen. Die I. Scene des II. Aufzuges zeigt ihr für

ritterliches Wesen und Tapferkeit empfängliches Herz, so wenn sie über den toten Löwenherz klagt:

O, well did he become that lion's robe
That did disrobe the lion of that robe!

In der II. Scene lernen wir sie als resigniertes Geschöpf kennen. In der höfischen Luft aufgewachsen, hat sie früh gelernt, die Rechte des Herzens hinter den Vorteil vaterländischer Politik zurücktreten zu lassen. So kommt sie bei der Werbung des Dauphin beiden Parteien entgegen, trotzdem sie in ihrer schlichten Einfalt keine Neigung für den Hofmann Ludwig empfinden kann, und feinfühlig ermuntert sie diesen:

.... that nothing do I see in you
That I can find should merit any hate.

Als es sich für Philipp darum handelt, auf wessen Seite er treten soll, spricht sie natürlich dafür, dass er sich zu England geselle. In eine schwierige Lage wird sie gebracht, als sich der Dauphin auf die Seite des Papstes stellt. In lebendigem Kontrast steht ihr zwischen Verwandten- und Gattentreue schwankendes, hilfloses Herz zu dem nur von egoistischen Motiven bewegten Dauphin.

Anders zeichnet Cibber seine Blanka. Sie kennt nicht die Freude am Heldentum, sie erbebt vor dem Schlachtfeld mit seinen Schrecken und ihr Ideal ist der König, der sich nur von der Ehre, nicht vom Ehrgeiz leiten lässt. Ganz bedeutend weicht sie von der Blanka des Originals bei der Brautwerbung ab. Während die andere resignierend den Forderungen des Egoismus entgegenkommt, spricht sich die neue Blanka mit einer Rücksichtslosigkeit gegen die Konvenienzehe aus, die sehr unvorteilhaft von dem feinfühligen Wesen der Shakespeareschen Blanka absticht. Sie lässt den Dauphin keinen Augenblick darüber in Zweifel, dass sie den Beweggrund seiner Werbung kennt und wie sie gewählt hätte, wenn sie frei gewesen wäre. Ein hohes Selbstbewusstsein verrät es, wenn sie erklärt, sie wolle ihr Herz dem Wohle des Vaterlandes opfern und unterzeichne den Heiratskontrakt ebenso „freudig“ wie ein Minister. Nachdem

Blanka so fest ihre Ansicht ausgesprochen und sich so stark bewiesen hat, nachdem sie erklärt hat, sie wisse wohl, dass bei verheirateten Fürstentöchtern, wie sie, „private comfort is referr'd to virtue", sollte man glauben, dass ihr Charakter auch in sittlicher Beziehung so fest wäre, dass sie keiner Stütze bedürfe. Das ist jedoch nicht der Fall, wie die III. Scene des II. Aktes zeigt. Wie schwach und zimperlich zeigt sich hier die noch kurz zuvor so resolute Blanka, wenn sie meint, ihre unerfahrene Unschuld könne sich leicht in den Pflichten einer Braut oder Tochter irren. Und dieses Geständnis macht sie ihrem Schwiegervater, noch dazu in Gegenwart ihres Verlobten. Ebensowenig sieht man ein, wie Blanka, die wohl weiss, dass der Dauphin sie nicht aus Liebe geheiratet und die ihn doch ebenfalls nicht liebt, erwarten kann, dass der ehrgeizige Gemahl alle seine Pläne ihr zu Liebe aufgeben soll. Und wie selbstbewusst kehrt sie ihr pflichtgetreues Herz hervor, das sich zu einer neigungswidrigen Ehe bequemte, wenn sie sagt:

All the dear triumphs of my duteous heart,
Defac'd forbidden! — — —

Cibber B. V. S. 272.

Über ihr späteres Schicksal glaubt der Bearbeiter im Gegensatz zu Shakespeare uns nicht im Zweifel lassen zu dürfen, trotzdem Blanka eigentlich jede Bedeutung nach der Versöhnungsscene eingebüsst hat. Cibber teilt ihre Flucht nach Samur mit und führt am Schluss die Friedensneigung des Dauphin auf den Einfluss seiner Gattin zurück.

7. Pandulpho

vertritt als Kardinal von Mailand den Fürsten gegenüber die Interessen der Kirche. Aus der ganzen Tendenz, mit der Cibber an das Drama Shakespeares herantrat, ergibt sich, dass er bemüht sein würde, diese Gestalt so scharf wie möglich auszuprägen und noch mehr in den Vordergrund des allgemeinen Interesses zu drängen. Da jedoch Shakespeare sie schon vom Standpunkte des egoistischen Interesses geschildert hatte, musste Cibber sie im ganzen und grossen lassen, wie er sie im Originale vorfand. Es

ist daher auch nicht nötig, des Verständnisses wegen beide Charaktere getrennt zu behandeln. Bezeichnend ist, dass in der Bearbeitung der Kardinal sich überall bemüht, die Überlegenheit der Kirche über die weltliche Macht schärfer hervortreten zu lassen, so, wenn er gleich bei seinem ersten Auftreten den Papst als „lord of kings“ bezeichnet; ferner ist er insofern schärfer, als er des Königs Verhalten in Angelegenheiten der Bischofswahl eine contumacy nennt. Cibbers Kardinal entwickelt eine weit geringere Menschenkenntnis als sein Vorbild. Shakespeares Pandulpho zeigt auf rein rationalistisch-sittlichem Wege die Bedeutung der Katastrophe. Das ist ein feiner Schachzug seiner Verschlagenheit, denn der unglückliche Ausgang der Schlacht kann einen wankelmütigen Mann wie Philipp, in seinem Glauben an die Macht der Kirche leicht wankend machen. Darum muss der Kardinal den Untergang Johanns nicht als ein Werk des Himmels, sondern als einfache Folge des im Menschen wirkenden Sittlichkeits- und Gerechtigkeitsgefühls erscheinen lassen. Wie thöricht benimmt sich dagegen Cibbers Pandulpho, wenn er gerade den entgegengesetzten Weg einschlägt, noch dazu, nachdem ihn Philipp mit seinem Hinweis auf die Hilfe des Himmels zurückgewiesen hat. Wie ungeschickt ist es, wenn der neue Pandulpho dem König von Frankreich weis machen will, Johann würde sich entmutigen lassen durch die Ansprüche, die er, Philipp, auf Englands Thron erheben solle. Ein Charakterzug unterscheidet ihn durchaus von dem Original, sein Hochmut, der rücksichtslos zu Übertreibungen übergeht, wenn es sich darum handelt, die Macht der Kirche zu schildern. Derartiges kennt Shakespeares Pandulpho nicht, dieser ist ein zu guter Menschenkenner, als dass er durch Unbedachtsamkeit errungene Vorteile in Frage stellen sollte. Der weit berechnende Blick fehlt dem Pandulpho des Bearbeiters; der äusserliche Triumph des Augenblicks erhält von ihm vor dem dauernden den Vorzug. Wie würde er sonst die Unterwerfung Johanns zu einer besonders demütigenden gestalten. Shakespeares Pandulpho ist leidenschaftslos, wenigstens lässt er sich nie zu einer Erregung fortreissen, immer im Hintergrunde sich haltend, der Entwicklung der Dinge mit Berechnung zu-

sehend. Denselben Grundsatz scheint der neue Pandulpho zu haben, wenn er sich vornimmt, den Leidenschaften der andern freien Lauf zu lassen, um dann desto sicherer die Gemüter zu beherrschen. Aber schnell wird er diesem Vorsatz untreu, wenn er in heftigen Konflikt mit dem widerspenstigen Dauphin gerät und sich zu beleidigenden Äusserungen hinreissen lässt: Hear one and tremble! While I tell thee boy. Vorteilhaft sticht davon das Benehmen des Shakespeareschen Pandulpho ab, er behält seine volle Ruhe, sein weitblickender Scharfsinn hat auf die Angriffe des Dauphins nur die eine Antwort: Ihr seht die Sache nur von aussen an. Ebenso unvorsichtig wie Johann verlässt der neue Pandulpho in der V. Scene des V. Aktes die Bühne ehe sich Falkonbridge mit dem Dauphin auseinandergesetzt hat, während ihm doch daran gelegen sein muss, zu erfahren, wem er sich zuwenden kann. Cibbers Pandulpho ist im allgemeinen gröber gezeichnet als das Original, er ist nicht der schlaue Weltmann Shakespeares im geistlichen Gewande, und darum auch bei ihm die polternde Leidenschaft. Er besitzt nicht dessen weitsehendes Auge, und darum der rücksichtslos sich breit machende Hochmut.

8. Salisbury.

Shakespeares Salisbury ist der Verteidiger der sittlichen Weltordnung, er wirft sich zum Rächer der unterdrückten Unschuld auf. Er ist ein braver Bürger mit kosmopolitischen Ideen, ein Mann, dem jeder politische Blick mangelt, in der Zeit der Not an das Steuer des Staates gestellt. Sein edler Zorn gegen den Mörder eines unschuldigen Kindes erkennt „im Zuge des Herzens die Stimme des Schicksals“, und so wendet er sich zum Schaden des Vaterlandes im Bunde mit dem Feind gegen Johann. Aber als er die unheilvollen Folgen des Krieges nahen sieht, ist er der erste, der sein Vergehen einsieht und froh ist, eine Gelegenheit ergreifen zu können, „den Weg verdammter Flucht zurückzumessen“. Anders Cibber, sein Zeitalter hatte die Bedeutung der Magna Charta schätzen gelernt, und so wurde sein Adel zum Verteidiger alter Rechte und Freiheiten. Es

ist klar, dass sich sofort der Charakter Salisburys ändern muss, aus dem einfachen, in politischen Dingen unerfahrenen Mann muss eine realistisch gesunde Natur werden. Sehen wir, ob das bei dem neuen Salisbury der Fall ist. Wie er in der I. Scene des IV. Aktes erscheint, ist er ein kurzsichtiger, nur am Augenblick hängender Mann, dem erst der Freund klar machen muss, welche Gefahr ihr Bündnis mit Frankreich für England im Gefolge hat, und der Dichter thut keinen Schritt, uns den Abfall des englischen Adels menschlich nahe zu bringen. Wir wissen weder, welcher Art der Druck des Königs ist, noch erfahren wir, was die Adligen aufboten, um den Abfall zu vermeiden, noch wissen wir mit welchen Gefühlen sie ihn unternommen haben. Darum stehen wir auch den klagenden Ergüssen Salisburys ziemlich fremd gegenüber. Shakespeares Salisbury ist nur als Vertreter des über den Mord entrüsteten Volkes gedacht, wir erfahren nichts über seine Stellung zum Papsttum, der neue Salisbury ist dagegen von glühendem Hass gegen die Kirche beseelt. Cibber sah nicht, wie wenig vorteilhaft dieser neue Zug für seinen Salisbury war, denn dieser hätte, da er sein Vaterland von zwei Seiten bedroht sah, genug Grund gehabt, seine eigenen Interessen in den Hintergrund treten zu lassen. Er weiss, dass die Kirche mit dem Gedanken umgeht, England zu einem Lehensstaat des französischen Königs zu machen, er selbst will nie zugeben, dass es so weit kommt, aber das Schlimme ist, nirgends sehen wir ihn im Interesse seines Landes thätig, er begnügt sich damit, über die Macht der hochmütigen Kirche zu spotten. Dann kommt der vermeintliche Mord Arthurs. Der König sichert dem Adel die Bestätigung seiner Rechte und Freiheiten zu, und man sollte nun glauben, dass der Mann, der schmerzlich hat erkennen müssen, dass auch sein Heil nur im Anschluss an das Vaterland liegt, durch die Erfahrung gewitzigt, nicht in den Fehler des Shakespeareschen Salisbury fallen, sondern mit aller Kraft für das bedrohte Vaterland eintreten werde. Dem ist jedoch nicht so, er zeigt dieselbe Weichlichkeit wie der Salisbury der Vorlage und der gleiche Entschluss kostet ihn nicht einmal grosse Seelenqualen. Nichts von den ergreifenden Gemütskonflikten

seines Vorbildes, wo ihm die Erfahrung, die Shakespeares Salisbury fehlt, die Entscheidung doppelt schwer machen sollte. Hatten wir es schon peinlich empfunden, dass uns sein erster Abfall nicht menschlich nahe gebracht wurde, um wieviel peinlicher ist es hier. Dass Salisbury sein Vaterland liebt, darüber soll uns die VI. Scene des IV. Aktes nicht im Zweifel lassen. Doch welche erbärmliche Rolle spielt er hier Falkonbridge gegenüber. Dem Vorwurfe, dass er England durch sein Verhalten in schwere Not bringe, kann er keine sachgemässe Antwort entgegen setzen, und was nützt es, wenn er versichert, er liebe sein Vaterland ebenso wie der Bastard, da diese Versicherung sich nicht in Thaten umsetzt. Against invasion let us close unite ruft er dem Bastard zu, aber die Landung des Dauphin ist doch selbst eine invasion. Cibber möchte seinen Salisbury ebenfalls zum Rächer gekränkten Rechtes stempeln. Aber dieser Mann, der, um die Interessen seines Standes zu wahren, sein Vaterland verrät, ist nicht dazu geeignet. Shakespeare lässt uns keinen Augenblick über die reine, in politischen Dingen unerfahrene Seele seines Salisbury im Zweifel, ihm kommt nicht der Verdacht, dass der Dauphin den englischen Thron für sich beanspruchen könnte, und als er schliesslich dessen egoistische Absichten erkennt, ist er froh, zu seinem König zurückkehren zu können. Ihm darf an der Leiche des Kindes nicht die Gewissheit werden, dass Arthur nicht durch Mörderhand gefallen ist, im entgegengesetzten Falle würde sein Widerstand ihm unsere Sympathien rauben. Es ist aber nicht richtig, wenn Cibber den neuen Salisbury die feierliche Unschuldsbeteuerung Huberts anhören und ihn dennoch zum Mörder an demselben werden lässt. Einer Gefühlsroheit, wie sie der Salisbury der Bearbeitung zeigt, den unter Unschuldsbeteuerungen sterbenden Hubert vor Augen, wäre der Salisbury Shakespeares nicht fähig. Als ihm Falkonbridge vorwurfsvoll entgegenhält:

You hear, my lords a dying man's report

erwidert er:

We hear enough to charge his death on tyranny, Cibber B. V. S. 304.
Whether by that vile hand or by mischance,
It matters not, his prison has destroy'd him.

Der Salisbury des Originals kehrt bei der ersten Gelegenheit zu seinem König zurück, das ist ein Zeichen von Charakterschwäche, aber auch von edler Gesinnung. Falsch ist es dagegen, wenn der neue Salisbury weiter kämpft, nachdem jeder Grund dafür verschwunden ist. Shakespeares Salisbury kehrt zurück, weil er sein schweres Vergehen tief bereut, für Cibbers Salisbury ist in erster Linie seine Sicherheit massgebend, eine tiefe Reue kennt er nicht. Resümieren wir, so ergibt sich, dass kein Charakter von Cibber mehr verzeichnet ist als der Salisburys. Es ist ihm nicht gelungen, der schattenhaften Gestalt der Vorlage kräftigere Umrisse zu geben. Mit der bürgerlich-sentimentalen Romantik, die Cibber von Shakespeares Salisbury herübernahm, kontrastiert der egoistische Kampf für die eigenen Rechte und Freiheiten. Weder der Verteidiger der eigenen Interessen noch der Beschützer fremden Rechtes wird uns sympathisch. Die Magna Charta lässt sich eben nicht in das Shakespearesche Drama einfügen, sie fordert ein Stück mit anderem Aufbau und anderen Grundgedanken.

9. Hubert

ist bei Shakespeare eine rauhe, kriegerische Natur, die sehr wohl dem Ehrgeiz offen ist und von Begehrlichkeit nicht freigesprochen werden kann. Er ist treu bis zur Rücksichtslosigkeit, bebt selbst vor Mordgedanken nicht zurück und seine Natur ist roh genug, diese in die That umzusetzen. Er ist ein Mann ohne Grundsätze, aber seine derbe Natur trennt ihn, wie Kreyssig richtig bemerkt, durch eine tiefe Kluft von den abgehärteten Selbstlingen der politischen Gesellschaft. Shakespeares Hubert erschien dem Bearbeiter zu schnell zur Mordthat bereit, das hielt er für unvereinbar mit dem fleckenlosen Vorleben dieses Charakters; er vergass aber dabei, dass Hubert „eifrig im Herrendienst bis zur rücksichtslosesten Hingabe ist und keine Grundsätze kennt.“ So zeigt sich denn der Hubert der Bearbeitung im Gegensatz zu seinem schnell auffassenden Vorbilde schwerfällig, namentlich in der Scene, in der ihn der König zu gewinnen sucht. Wie wenig er die ziemlich unverblümten Worte seines Herrn

versteht, zeigt sich, wenn dieser das Gespräch abbrechen muss und ihm erklärt: O thou didst well good Hubert to preserve him. Consider, he's of royal blood. Dass er auch zu Beginn der zweiten Werbung Johanns noch nicht dessen Absichten erkannt, erfahren wir daraus, dass er meint, der König käme, seinen Diensteifer und seine Wachsamkeit zu kontrollieren. Und selbst, als er erfahren hat, dass der König einen Mord plant und als er — Hubert — sich zur Ausführung desselben bereit erklärt, hat er immer noch nicht begriffen, dass Arthur das Opfer ist. In einem Selbstgespräch sucht sich Cibbers Hubert dann mit seinem Gewissen auseinanderzusetzen; das ist zu billigen, nur nicht die Art, in welcher es geschieht. Nirgends hat Cibber uns wissen lassen, dass sein Hubert aus anderen Motiven zum Mord bereit ist, als der Shakespeares, aber sein Monolog ist keine Auseinandersetzung des Gewissens mit der Lehnstreue, es ist eine Verteidigung des Mordes aus egoistischen Gründen, ein Versuch, mit spitzfindiger Dialektik das Gewissen zum Schweigen zu bringen. Von welcher Verdorbenheit der Seele zeugt es, wenn dieser Hubert, dessen Herz noch so rein sein soll, dass es der König nicht beim ersten Angriff gewinnt, erklärt, die krankhaften Regungen des Gewissens überlasse er dem gemeinen Haufen, wenn er meint, die Anerkennung des Sittengesetzes sei verachtungswürdige Sklaverei. Mord ist vom Sittengesetz verworfen, aber Könige selbst begehen Morde, warum soll ihm dann nicht dasselbe Recht zustehen! Unbegreiflich ist es ferner, wenn Hubert während seines Monologes sieht, wie Arthur für ihn, den Mörder, betet und dennoch bei seinen Mordgedanken verharrt. Bei Shakespeare und auch bei Cibber wird ja der Mörder schon dadurch umgestimmt, dass das Kind ihn daran erinnert, wieviel Gutes es für ihn gethan. Cibbers Hubert tritt von seinem Mordplan zurück, als das Kind ihn daran erinnert, dass es für ihn, den Mörder, gebetet; wie ist das aber möglich, wenn er der Erregung, in die ihn der Anblick des betenden Arthur versetzte, so schnell Herr werden konnte? Shakespeares Hubert entschliesst sich aus Treue gegen den Herrn zum Verbrechen, Cibbers Hubert wird aus Eigennutz zum Mörder. Man sollte erwarten,

Cibbers Arthur würde weit mehr Anstrengungen nötig haben, um Hubert für sich zu gewinnen. Dem ist jedoch nicht so, ebenso vermissen wir bei Cibber den Gewissenskampf des Mörders mit sich selbst. Cibbers Hubert unterscheidet sich ferner von dem Shakespeares durch die Gewissensbisse, die er nach der misslungenen That empfindet, so wenn er sich am Schluss der Scene gesteht:

Cibber B. V S. 288.

Short-sighted wretch
To think such cruelty was practicable

oder, wenn er sich zerknirscht an Arthur wendet:

Cibber B. V S. 288.

O my shame
How will thy terrors ever be aton'd.

Verschieden sind beide Huberts auch in der Scene, wo Johann dem Diener die Last des Verbrechens aufbürden will; Shakespeares entschlossener Hubert ist keineswegs geneigt, sich die Verantwortung für eine That zuschieben zu lassen, die er nicht veranlasst, sein Namensvetter dagegen, ängstlich, den Zorn des Königs fürchtend, sucht diesen fortwährend zu beruhigen. Shakespeares Hubert, dessen rauhe Natur keine Gewissensbisse äussert, scheut auch eine Lüge nicht, als er seine Stellung zum Mordplan des Königs klar legt. „In diesen Busen drängte sich noch nie die grause Regung mördrischer Gedanken.“ Der neue Hubert gesteht offen, dass des Knaben Unschuld und Tugend sein feiges Herz entwaffnet habe. Cibbers Hubert ist viel weicher, moderner gedacht als die in gewissem Sinne an Hagen erinnernde Gestalt des Originals, das zeigt sein Sterben. Der Hubert des Originals ist voll von Widersprüchen, nicht so der des Originals. Shakespeares Hubert söhnt uns mit seiner bösen That durch die Treue gegen seinen Herrscher in Zeiten der Not aus, der Bearbeiter weiss keine bessere Sühne für das Verbrechen seines Hubert, als dass er ihn das Opfer des rächenden Salisbury werden lässt. Man könnte vielleicht zur Begründung anführen, dass die Schuld des Cibberschen Hubert weit grösser ist, als die des Originals, aber dann müsste der König ebenfalls an den Folgen seines Mordes zu Grunde gehen und Cibber erinnert

uns wieder durch den Untergang Huberts an die Grundschwäche seines Dramas.

10. Falkonbridge.

Streicht man die Gestalt des Bastard aus dem Shakespeareschen Stück, so bietet dasselbe weder etwas Erhebendes noch Erfreuliches. Gemeine Selbstsucht, Charakterschwäche, mit der sich Masslosigkeit paart, treten als treibendes Motiv bei allen Personen auf, die im Stück eine Rolle spielen. Philipp, Johann, Österreich und der Dauphin sind Personen dieses Schlages, die wohl unser Interesse in Anspruch nehmen, aber nie erheben und daneben die betrübende Thatsache, dass Arthur und Konstanze als schuldlose Opfer eben dieser Selbstsucht fallen. Ein solches Stück könnte nur abstossend wirken; in dem Augenblick, wo dieser unheroische König zusammenbricht, müsste auch England zusammenbrechen, und der Zuschauer würde mit Recht nach einer Gestalt verlangen, die des Dichters Ansichten verkörpert und sich über die eigennützige Sphäre erhebt, uns so mit der unerquicklichen Grundstimmung des Dramas versöhnend. Aus diesem Grunde schuf der Dichter seinen Falkonbridge, der zwar fast ganz ausserhalb der Handlung steht, aber doch notwendig zum Stücke gehört. Und eben weil diese Person nicht in die Handlung eingreift, musste um so notwendiger eine Entwicklung ihres Charakters gegeben werden.

Im I. Akt tritt der Bastard auf als Mann echter Lebenskraft, ein rauhes Naturkind, unbekannt mit den Motiven der politischen Welt, aber begabt mit einem gesunden Egoismus. Voll Vertrauen auf die eigene Kraft, ein Verächter ererbten Adels, zeigt er eine Moral, die eigennützig ist und erst der Läuterung bedarf, aber weit von der niedrigen Gesinnung beider Könige entfernt ist. Im II. Akt werden wir Zeugen seines Nationalstolzes, seines Hasses gegen alle Formen, aber erst gegen den Schluss des Aktes, wo er zum Richter des ganzen vom Egoismus diktierten Handels der Fürsten wird, kommt uns seine volle Bedeutung zum Bewusstsein.

Im Augenblick, da die Barone vom Könige abfallen, bleibt er diesem treu. Auch er verdammt dessen That, doch steht ihm das Vaterland zu hoch, als dass er um einer Schuld des Königs willen dasselbe im Stiche liesse. Aber ebensowenig kann der Mann der That das schmachvolle Bündnis seines Herrn mit Rom billigen. Johann entgeht deshalb seiner schärfsten Verurteilung nicht, ja er fordert sogar den König auf, wieder zu den Waffen zu greifen. Als dieser zusammenbricht, England am Abgrunde des Verderbens steht, tritt er für sein Vaterland ein und wird der vom König selbst gewiesene Retter desselben. Ganz anders der Cibbersche Falkonbridge. Man kann wohl sagen, dass keine Gestalt der Shakespeareschen Tragödie so vom Bearbeiter misshandelt worden ist, als diese. Hier zeigt sich recht, wie wenig eindringend Cibbers Verständnis für die Kunst des grossen Elisabethaners war. Weil Falkonbridge keine für die Handlung notwendige Person ist, streicht er ihn aus dem grössten Teil des Dramas heraus und macht ihn zum Schatten. Dass Falkonbridge die einzig wahrhafte grosse Gestalt des Dramas, ja der Typus des echten Engländers damaliger Zeit ist, sah Cibber nicht. Einen Vergleich mit dem Original gestattet er erst in der VI. Scene des IV. Aktes. Während aber Shakespeares Bastard das Bündnis seines Herrn mit Rom durchaus verurteilt und alles daran setzt, dasselbe wieder zu zerstören, bemüht sich sein Namensvetter gerade im Sinne seines Herrn, das Bündnis herbeizuführen, er teilt also mit Johann den Mangel des Vertrauens auf eigene Kraft. Und Cibber lässt gerade diese Schwäche hervortreten, wenn er dem Mann, der kurz zuvor so prahlerisch gegen Rom gesprochen hat, dem Kardinal gegenüber folgende Worte leiht:

Cibber B. V. S. 295.

Most eminent, most holy lord rever'd,
Imploring first a blessing on my charge,
My piety and penitence restore them.

Shakespeares Falkonbridge erkennt bei seinem ersten Eintritt in die Handlung, dass der Egoismus in der politischen Welt herrscht, seinem Nachfolger kommt diese Thatsache

erst im IV. Akt zum Bewusstsein, und er missbraucht diese Erkenntnis, wenn er unehrlich gegen den Adel seines eigenen Landes wird.

Shakespeares Bastard hat keine Ahnung von dem Geständnis Huberts, dass dieser Arthur verschont hat, um den König vor der Anschuldigung des Mordes zu retten. Umgekehrt ist es bei Cibber. Wie kann sein Falkonbridge aber dann so thöricht sein, zu glauben, dass der königstreue Hubert Arthur doch gemordet haben sollte. Mannhaft tritt das Gerechtigkeitsgefühl des Shakespeareschen Falkonbridge für den schwer angeschuldigten Hubert ein, während der Falkonbridge der Bearbeitung, nachdem der Unglückliche schon sein feierliches Geständnis abgelegt, es nicht verhindert, dass der wütende Salisbury den Unschuldigen ersticht. Zu einer Zeit, wo Shakespeares Falkonbridge den Mord an Salisbury gerächt haben würde, hat er für diesen nichts übrig, als die vorwurfsvollen Worte: What has your rashness done my lord. Im Augenblick der höchsten Gefahr, wo selbst der Mann des Erfolges, der Mann der Thatkraft, bei Shakespeare an der Rettung des Vaterlandes verzweifelt, vermissen wir bei Cibbers Falkonbridge durchaus eine derartige Regung. Verschieden ist auch das Verhalten beider in der VI. Scene des V. Aktes. Nie würde sich der einsichtsvolle Bastard dazu verstanden haben, den abtrünnigen Baronen einzugestehen, dass der König mit der Unterwerfung unter Rom eine verdammenswerte That begangen, hören wir dagegen folgendes Zugeständnis aus dem Munde des Cibberschen Falkonbridge:

Rome might, indeed, plaid custom for her claim
But France had none. Cibber B. V. S. 309.

Shakespeares Falkonbridge hat für die rebellischen Adligen nur noch Worte der Entrüstung und Verachtung, wenig charaktervoll zeigt sich dagegen sein Namensvetter, wenn er nach der energischen Zurückweisung in Scene II noch einmal versucht, in Güte die englischen Grossen für seinen König zu gewinnen. Ja geradezu lächerlich benimmt sich dieser Falkonbridge, als die Adligen ihm erklären, sie könnten zwar nicht auf die Seite des Königs treten, würden aber nie gestatten, dass ein Fremder Besitz von Englands

Thron nähme. Er umarmt die, welche das Vaterland mit Bewusstsein ins Elend treiben mit den Worten:

Cibber B. V. S. 310.

— — — — Then I ask no more!
Howe'er our civil discord may divide us,
Let not our enemy enjoy the breach.

Man muss Scene VII bei Cibber mit der III. im V. Akte der Shakespeareschen Tragödie vergleichen, um einzusehen, welche hohe Bedeutung Shakespeare seinem Falkonbridge einräumt. Hier erfahren wir, wie tapfer er, den der König selbst als Retter in der Not bezeichnet, kämpft und dass ihm der Sieg zu verdanken ist. Cibber sagt uns nichts von der Tapferkeit und dem Siege des Mannes, der Englands Stütze in den Zeiten der drohendsten Gefahr ist. Es ist zweifellos, dass Cibbers Falkonbridge wenigstens im letzten Akte hätte mehr hervortreten müssen, wir fragen mit Recht bei dem trostlosen Ende des Königs, wo eigentlich der Mann ist, der das Staatsschiff durch die Klippen der Zeit hindurchführt. Wir kennen von Cibbers Falkonbridge nur einen Zug, den der Vaterlandsliebe und Königstreue, aber es gelingt Cibber wenig, diesen scharf herauszuarbeiten. Der Kultus des Gewinnes ist keine angeborene Eigenschaft seiner Seele und ebenso ist es ausgeschlossen, dass er ein Mann der That ist; Nationalstolz zu beweisen erhält er keine Gelegenheit, ebensowenig erfahren wir, dass er ein Spross des Richard Löwenherz ist. Ein ausgeprägtes Gerechtigkeitsgefühl scheint er nicht zu besitzen, sonst würde er die Ermordung Huberts nicht ungestraft hingehen lassen und, was nicht gering anzuschlagen ist, ihm mangelt der politische Scharfblick, den sich sein Vorbild im Laufe der Ereignisse erwirbt. Genau genommen hat Cibbers Falkonbridge nichts von dem Charakter seines grossen Vorbildes, er ist überhaupt kein Charakter, sondern nur ein Schatten; er gibt nicht, wie das Original, die Lösung der Dissonanzen, die der unerquickliche Verlauf der Vorgänge in uns zurücklässt. Ausserdem fehlt ihm der Humor, durch den der Bastard Shakespeares ausgezeichnet ist, und wenn wir schon bei Shakespeare zugeben, dass sein Falkonbridge nicht mit der Handlung verbunden ist und sich seine

Stellung im Stück nur durch seinen Charakter erobert, so müssen wir, da Cibbers Falkonbridge nicht einmal ein ausgeprägter Charakter ist, diesem jede Bedeutung für die Tragödie absprechen.

III. Sprachliche Bemerkungen.

Die Vorzüge des Shakespeareschen Johann liegen nicht in der Anlage des Stückes, sondern in der Zeichnung der Charaktere, in der Schönheit der Sprache, die sich allenthalben bemüht individuell zu werden, je nach der Stimmung, nach den Charakteren. Shakespeares Stück ist reich an Stellen, die lyrischen Schwung und Stimmung atmen und an diese knüpft sich eine Schönheit der Form, die der Dichter auch in den reifsten Produkten nicht übertrifft. Hierher sind zu rechnen z. B. der Ausbruch von Konstanzens Mutterschmerz, die Schilderung der Unruhe des Volkes nach der Ermordung Arthurs. Doch ist die Sprache nicht überall einheitlich, Friesen*) macht darauf aufmerksam, dass in dieser Hinsicht das Drama in zwei Teile zerfällt. „Im Beginne der Handlung haben Sprache und Versifikation einen etwas steifen und förmlichen Ton, der Periodenbau ist von ursprünglicher Einfachheit und mit den Versschlüssen meistenteils zusammenfallend. Je weiter aber die Handlung vorschreitet, um so verwickelter wird die Satzfügung, und um so weniger ist der Abschluss der einzelnen Verse an den des Sinnes gebunden. Die Verschiedenheit namentlich des I. und II. Aktes ist in dieser Hinsicht so gross, dass man fast verführt werden kann, an eine Abfassung der einzelnen Teile zu verschiedenen Zeiten zu glauben.“

Die Sprache der beiden Dichter weicht sehr von einander ab. Dieser Unterschied ist schon durch die Stärke der Begabung bedingt. Shakespeare, im Besitze einer unerreichten Fülle und Grösse der Gedanken wie der Gefühle, bedient sich edlerer Formen, sein vollkommener Schönheits-

*) v. Friesen: Shakespearestudien Wien 1875. B. II. S. 193.

sinn ist einer grösseren Prägnanz des Ausdrucks fähig als alle seine Nachfolger, der mächtige Schwung seiner Phantasie äussert sich in einem Reichtum kühner Bilder und Epitheta. Ferner vergesse man nicht, dass nichts so sehr dem Wandel der Zeiten unterworfen ist als die Sprache, und die Zeit Shakespeares war von der seines Bearbeiters durch eine tiefe Kluft getrennt. Die sinnliche Glut der Leidenschaft, die Beweglichkeit der Phantasie, wie sie Charakteristika einer Nation sind, die sich im Jünglingsalter ihres Lebens befindet, haben sich bei Cibber vor dem die Reflexion pflegenden Geschlecht des XVIII. Jahrhunderts, vor der Nüchternheit einer unter fremdem Kultureinfluss stehenden Epoche verloren. Darum ist Cibbers Sprache auch weit einfacher, schwungloser, ja oft bis zur Plattheit nüchtern. Der Bearbeiter entlehnt oft ganze Stellen aus dem Original, aber nie ohne Änderungen; die bei Shakespeare zahlreichen Beiwörter werden gestrichen, mit dem im Original noch sich findenden Spiel von Antithesen wird aufgeräumt, überall müht er sich, einen möglichst gleichmässigen Satzbau zu geben. Shakespeare ist der Meister des Pathos, nie wird er schwülstig, überladen, das Gegenteil ist bei Cibber der Fall. Cibber, Akt II Scene VI.

Cibber B. V. S. 270. King John:

Stay! thou imperious legate! hear a king's
Defiance echo to your holy thunder!
First, for your impious arrogance of pow'r,
We blow it mouthing to the winds contemn'd!
. . . . . .

Ebenso bombastisch ist folgende Stelle: Cibber, Akt II Scene VI.

Cibber B. V. S. 271. King John:

Now, legate, as thou lik'st this work proceed!
We have yet hecatombs of drones, thy victims! . . . .

Cibber begeht den Fehler, schwülstige Rhetorik für Sprache der Leidenschaft auszugeben, wir könnten hier als

Belege die ganze VI. Scene des zweiten Aktes anführen, begnügen uns jedoch mit einer Stelle, die ihre Entsprechung bei Shakespeare hat.

Shakespeare:

Though you and all the kings of Christendom,
Are led so grossly by this meddling priest,
Dreading the curse that money may buy out,
And by the merit of vile gold, dross, dust
Purchase corrupted pardon of a man,
Who in that sale, sells pardon from himself;
Though you, and all the rest, so grossly led,
This juggling witchcraft with revenue cherish,
Yet I alone, alone do me appose
Against the pope and count his friends my foes.

Cibber: Cibber B. V. S. 269.

Though you, and all the kings of Christendom
Should bow your necks for this proud pope to tread on
Crawl to this throne and like a god adore him;
Or rather fear, as Indians do, the devil;
Not for the good, but mischief he may do you!
Shaking your purses empty in his lap,
To purchase impious pardon of a man
Who in that sale, sells pardon from himself!
Though you and all the world like columns stand,
To form triumphal arches to his pride;
Yet England shall alone himself oppose
This subdolous, this priestly usurpation.

Ein Beispiel für die Art, wie Cibber mit den bei Shakespeare zahlreichen Epitheta verfährt, bietet uns Scene I, Akt II:

Shakespeare:

If thou, that bidd'st me be content, wert grim,
Ugly and slanderous to thy mother's womb,
Full of unpleasing blots and sightless stains,
Lame, foolish, crooked swart, prodigious,

Patch'd with foul moles, and eye-offending marks,
I would not care, I then would be content;
For then I should not love thee.....

Cibber:

Cibber B. V. S. 263.

Were thou, in temper wayward, foul in feature,
Deform'd, that ev'n by birth disgrac'd thy mother!
Yet as my child, my heart would feel thy usage!
As thou art the pride and triumph of my bed,
As thou art fair, and at thy birth dear boy — —

Cibbers Nüchternheit ist ein Feind jedes Ausdrucks, der sich in Antithesen bewegt und dessen Inhalt schwer verständlich zu werden beginnt. Den Beweis dafür bildet des Kardinals Rede, in der sich dieser müht, Philipp zum Bruch mit England zu treiben. Aber wie matt nimmt sich diese Stelle bei Cibber aus, von deren Vorbild Friesen*) schön sagt, dass man bei diesem Meisterstück geistlicher Beredsamkeit nicht wisse, ob man der intuitiven Genialität des Dichters oder seinem eindringenden Verstande den Vorrang in der Schöpfung derselben einräumen solle!

So mak'st thou faith an, enemy to faith.
And, like a civil war, sett'st oath to oath,
Thy tongue against thy tongue. O let thy vow
First made to heaven, first be to heaven perform'd, —
That is, to be the champion of our church!
What since thou swor'st is sworn against thyself,
And may not be performed by thyself:
For that which thou hast sworn to do amiss
Is not amiss when it is truly done;
And being not done, where doing tends to ill,
The truth is then most done, not doing it:
The better act of purposes mistook
Is to mistake again; though indirect,
Yet indirection thereby grows direct,
And falsehood falsehood cures; as fire cools fire
Within the scorched veins of one new-burn'd.

*) v. Friesen. Sh. B. II. S. 199.

It is religion that doth make vows kept;
But thou hast sworn against religion:
By which thou swear'st against the thing thou swear'st;
And mak'st an oath the surety for thy truth
Against an oath: the truth thou art unsure
To swear, swears only not to be forsworn;
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

Cibber: Cibber B. V. S. 271.

Can faith to man abjure our holy duties?
What pow'r can bind the soul against itsself.
What oaths absolve thee from thy vows to heav'n?
As heav'n has a claim superior then,
Tis perjury to keep thy oath with heretics!
Or if thy conscience yet retains a scruple,
Thus from our heav'nly pow'r to bind or loose,
Thy cancel'd oath receives its absolution.

Am besten tritt der Gegensatz beider Dichter in der Behandlung des Dialogs zu Tage und zwar gerade an den Stellen, wo eine Person sich einer anderen in grosser Erregung gegenüber befindet. Hier zeigt sich Cibbers Auffassung vom Dialog als einer möglichst gleichmässigen Abwechslung der Reden und Gegenreden. So beim Ausbruch des Wahnsinns der Fürstin, so beim Streit beider Könige vor Angers. Noch besser zeigt sich, wie wenig der Bearbeiter im Verhältnis zu seinem Vorgänger den Dialog beherrscht, in den Scenen, die er selbständig geschaffen hat. Diese sind arm an Handlung, enthalten meist viel Schilderung und lange Botenberichte, und weil die Reden der Personen wenig individuelle Züge aufweisen, fehlt auch dem sprachlichen Ausdruck das den Charakteren entsprechende Gepräge. Ganz anders bei Shakespeare. Hier ist jede der Personen schon durch die Sprache gekennzeichnet. Konstanzens schrankenlose Phantasie bewegt sich in bilderreicher Sprache, Johann ist die würdevolle kurze, abgemessene Rede eigen. Arthur spricht, abgesehen von der Blendungsscene, die ein-

fache Sprache des kindlichen Gemüts, Blanka ist schlicht, in ihren Klagen wie ein bescheidenes, hilfloses Wesen. Den Dauphin kennzeichnet nichts besser als die Künstelei und Maniriertheit seines Ausdrucks, und des Kardinals Sprache verrät die Schule des gelehrten Geistlichen. Im allgemeinen ist der Dialog Cibbers langweilig an Stellen, wo er selbständig schafft, nur selten ist eine Ausnahme zu verzeichnen, so im Beginn der Scene II des Aktes II. Hier wird in wenigen Zeilen in knapper Sprache eine deutliche Charakteristik der beiden streitenden Personen gegeben:

King Philipp:

Cibber B. V. S. 264.

What means the mournful Constanze on the earth
Dispell thy griefs and let thy honours of
Thy infant son now blend the gen'ral joy.

Konstanze:

Philip I fear my presence is offensive.

King Philipp:

Why should thy fortunes warrant such a fear?

Konstanze:

Perhaps I fancy'd my sad looks reproach'd thee;
And to the noble mind reproach is painful.

King Philipp:

Reproach should follow wrongs: What cause have you —

Konstanze:

What cause! This object, Philip, may inform thee
Behold this royal beggar.
. . . . . .

Am besten gelingt Cibber der Monolog. Hier, wo meist eine Stimmung herrschend ist und keine grossen Anforderungen an die Gestaltungskraft des Dichters gestellt werden wie im Dialoge, zeigt sich sein Talent von der schönsten Seite. Es sei deshalb erinnert an den Monolog

Huberts, an den der Fürstin im letzten Akt, der packend und glücklich eingeleitet wird und an Konstanzens Monolog vor der Schlacht.

Im Vergleich mit Shakespeare ist der Bearbeiter arm an Bildern, sie sind keineswegs neu und entbehren der Frische; sie werden im Folgenden sämtlich angeführt.

Als beide Könige, ehe sie in den Kampf ziehen, die Entscheidung der Bürger von Angers anrufen, warnt Johann sie vor den heranziehenden Scharen Philipps, der

like the fierce falcon clad in turtle plumes
Would tempt you from your dovecot-safety forth. — Cibber B. V. S. 253.

Der Vergleich ist recht gekünstelt und nichtssagend im Verhältnis zu der entsprechenden Stelle bei Shakespeare. Als Melun der Herzogin den Ausgang der Schlacht mitteilt, gibt er folgende anschauliche Schilderung:

Pale conquest hover'd in the air amaz'd,
Nor knew on whom to drop her chaplet down
Till an unhous'd and fenceless desolation
Sweep them as level as the seas becalm'd. — Cibber B. V. S. 256.

Als Konstanze vergebens versucht, die Fortsetzung des Kampfes herbeizuführen, scheidet sie von der Bühne, indem sie sich treffend mit einer hilflosen Taube vergleicht.

Thus while these eagles hover in the air
The trembling turtle, with her only young
Shrinks in her nest and dreads impending wrong. — Cibber B. V. S. 259.

Cibber zeigt sich auch insofern als Schüler seiner Zeit, als er viele seiner Personen, namentlich die Hilflosen und Unglücklichen mit Vergleichen von der Bühne treten lässt. So äussert Konstanze noch einmal, ehe sie den Spuren ihres gefangenen Kindes folgt:

So when the fawn the hunter's toils have snar'd,
The bounding doe forsakes the safer herd
Wild o'er the field to his vain help she flies
And press'd by fear, on pointed javelins dies. — Cibber B. V. S. 280.

Der Vergleich mit der Taube kehrt noch einmal wieder, als der Dauphin als glücklicher Bräutigam sich von Blanka verabschiedet:

Cibber B. V. S. 262.

Thus when, of old, the dove was sent t'esplore
The long-wish'd blessings of a rising shore
At length a distant springing grove she spies
Crops the first branch, a sure credential prize;
Then to the happy ark resumes her wings
And to the world preserv'd the peaceful olive brings.

Matt und wenig geschmackvoll ist es jedoch, wenn Konstanze Angers Bürger mit Krähen vergleicht, während der in seinem Adelsstolz beleidigte Bastard sie derb, aber von seinem Standpunkte aus treffend, dass Pack von Angers nennt:

Cibber B. V. S. 257.

and ere this raven's voice
Presume, again, to croak his bold rebellion.

Recht ansprechend ist es dagegen, wenn der Abt von Angers, um dem englischen König deutlich das Motiv von Konstanzens Vorschlag vor Augen zu führen, folgenden Vergleich zieht:

Cibber B. V. S. 258.

She like the childless mother fam'd in story,
Yielding the infant to be carv'd and man'gled
Betrays the secret of her spurious claim.

Druck von E. Baensch jun., Magdeburg.

Lebenslauf.

Natus sum Carolus Köppe Magdeburgensis a. d. VIII Kal. Oct. a. h. s. LXXVI patre Carolo, matre Charlotte, de gente Zahn.

Fidei addictussum evangelicae.

Primis litterarum elementis imbutus gymnasium reale Magdeburgense adii. Maturitatis testimonium ineunte vere a. h. s. XCVII adeptus philosophorum ordini universitatis Fridericianae Halensis cum Vitebergensi consociatae adscriptus et linguarum recentium studio operam dedi per quattuor annos.

Docuerunt me viri doctissimi:

Bremer, Brode, Burdach, Droysen, Fries, Haym, Heukenkamp, Meier, Riehl, Simon, Strauch, Saran, Thistlethwaite, Uphues, Vaihinger, Wagner, Wechssler, Williams.

Seminariorum exercitationibus benigne me admiserunt Suchier, Wagner.

Quibus viris omnibus optime de me meritis praecipue Albrechto Wagner gratias habeo quam maximas semperque habebo.